Bie - Die Musen in der Antiken Kunst
1887


VE RI
TAS

# DIE MUSEN

IN DER

# ANTIKEN KUNST.

VON

OSCAR BIE.

BERLIN.
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG.
1887.



# DIE MUSEN

IN DER

# ANTIKEN KUNST.

---

VON

OSCAR BIE.

---

BERLIN.
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG.
1887.

Herrn Professor

CARL ROBERT

in Dankbarkeit zugeeignet.

# Vorwort.

Von den bisherigen Arbeiten über die Archäologie der Musen sind ausser kleineren Aufsätzen nur Obergs Dissertation Musarum typi etc. Berlin 1873 und Trendelenburgs Winckelmannsprogramm über die halikarnassische Statuenbasis (1876) zu erwähnen. Jedoch fehlt es einerseits jener Abhandlung an einer Methode, welche für die Bearbeitung eines so grossen literarischen und monumentalen Materials genügend wäre, andrerseits ist der Aufsatz Trendelenburgs zu sehr durch die engen Grenzen seines Themas beschränkt, als dass sich nicht Mängel einstellen sollten, die eine weiterblickende, historische Behandlung des Stoffes aufdecken muss. Auch die folgenden Blätter beabsichtigen nicht etwas Vollkommenes zu bieten; ich kann nur das überreichen, was sich ohne grössere Reisen bei dem hier zu Gebote stehenden Material als Resultat einer längeren Beschäftigung mit den antiken Musendarstellungen ergab; wenn es zu einer genaueren Ausarbeitung des Themas anregen sollte, so halte ich meinen Zweck für erfüllt. Unter diesen Umständen war es für mich geratener die grossen Züge der Geschichte antiker Musendarstellungen hervorzuheben, als eine bis ins tiefste Detail gehende Untersuchung zu liefern; selbst einer vollständigen Aufzählung oder Beschreibung ging ich öfters aus dem Wege.

Es sei mir schliesslich gestattet, an diesem Orte öffentlich allen denen meinen Dank auszusprechen, welche mich mit ihren Bemühungen bei der Bearbeitung des zerstreuten und widerspenstigen Materials unterstützten, insbesondere Ihnen, hochgeehrter Herr Professor, dem ich mein Büchlein nur als einen schwachen Entgelt für das warme Interesse bieten kann, welches Sie meiner Arbeit gegenüber stets an den Tag gelegt haben.

Berlin, August 1887.

**Der Verfasser.**

# Inhalt.

# Einleitendes.

Ein antiker Kunsthistoriker kann seinem Stoffe gegenüber zweierlei Standpunkte einnehmen: je nachdem er den Hauptnachdruck auf »antik« oder auf »Kunst« legt. Im ersteren Falle, betrachtet er seine Wissenschaft als einen Teil der Altertumskunde, im andern als einen Teil der gesamten Kunstwissenschaft. Aus dieser Doppelnatur der Archäologie ergeben sich methodische Schwierigkeiten. Denn um dem Wesen der Wissenschaft gerecht zu werden, muss der Forscher jene beiden Standpunkte möglichst zu vereinigen suchen: betrachte ich nämlich die antiken Kunstwerke nur als eine Illustration der alten Kulturgeschichte, so muss ich notwendigerweise auch ihre künstlerische Stellung ins Auge fassen, sehe ich aber nur Kunstwerke und nichts weiter in ihnen, so muss ich ebenso, um sie völlig würdigen zu können, den Boden, auf dem sie entstanden, untersuchen, d. h. die gesamte Altertumskunde zu Rate ziehn. Die Schwierigkeit besteht nun in dem Grade der Vereinigung beider Standpunkte. Vor uns z. B. liegt eine typologische Aufgabe. Sind wir im Stande eine Geschichte der künstlerisch dargestellten Musentypen zu schreiben ohne jeden kultur-, speciell literaturgeschichtlichen Seitenblick? Unmöglich. Wie die Erscheinung eines Kunstwerks sich aus einer inneren Idee und einer äusseren Darstellung zusammensetzt, so ist auch in der Kunstgeschichte eine Beurteilung der künstlerischen Darstellungen ohne Rücksichtnahme auf die künstlerischen Ideen undenkbar. So würde eine Geschichte von

Musendarstellungen ohne eingehende Betrachtung des Musenkultus, der Musendeutungen, — ja der ganzen Literaturströmungen, die sich in ihnen zu erkennen geben, nur Stückwerk sein: es würde aber andrerseits ein allzu weiter Horizont auch dem Blick die nötige Schärfe rauben. In solchem Falle bleibt nichts anderes übrig, als einen festen Posten zu fassen, von dem aus als Centrum in die Grenzgebiete Streifzüge unternommen werden. Dieser Ausgangspunkt wird für uns die Reihe der künstlerischen Musendarstellungen sein, die wir in historischer Folge vornehmen: von ihm aus wird, soweit es in jedem einzelnen Falle geboten erscheint, der mythologische [1]) und literarische Apparat herangezogen werden.

---

[1]) Dieser ist am besten von Deiters „über die Verehrung der Musen bei den Griechen“ (Bonner Progr. 1868) in einer wenn auch nicht in allen Punkten zutreffenden, so doch eingehenden und sorgsamen Abhandlung geliefert.

# I.

## Die vier ältesten Musendarstellungen.

---

In dem ersten Kapitel fassen wir die vier ältesten Musendarstellungen, von denen wir Kunde haben, zusammen. Es sind diejenigen

1. der Kypseloslade [1]),
2. des Heraklesschildes [2]),
3. der Françoisvase [3]),
4. des Hyakinthosaltars von Amyklä [4]).

Kypseloslade und Heraklesschild gehören zusammen; ihre Darstellungen stimmen vollständig überein und das berechtigt uns die fingierte Gruppe des Schildes der realen der Lade an die

---

[1]) Paus. V, 18, 4 *πεποίηνται δὲ καὶ ᾄδουσαι Μοῦσαι καὶ Ἀπόλλων ἐξάρχων τῆς ᾠδῆς καί σφισιν ἐπίγραμμα γέγραπται·*

*Λατοΐδας οὗτος τάχ᾽* a)*ἄναξ ἑκάεργος Ἀπόλλων·*
*Μοῦσαι δ᾽ ἀμφ᾽ αὐτόν, χαρίεις χορός, αἷσι κατάρχει.*

a) richtiger *γαϝ.*

[2]) scut. Herc. 201 ff.:

*ἐν δ᾽ ἦν ἀθανάτων ἱερὸς χορός· ἐν δ᾽ ἄρα μέσσῳ*
*ἱμερόεν κιθάριζε Διὸς καὶ Λητοῦς υἱὸς*
. . . .
*ἀθανάτων ἐν ἀγῶνι· θεαὶ δ᾽ ἐξῆρχον ἀοιδῆς*
*Μοῦσαι Πιερίδες λιγὺ μελπομέναις εἰκυῖαι.*

[3]) Arch. Ztg. 1850 S. 24 ff., Wiener Vorlegebl. Ser. II, t. 1 u. 2, und sonst.

[4]) Paus. III. 19, 5; *εἰσὶ δὲ καὶ αἱ Θεστίου θυγατέρες ἐπὶ τῷ βωμῷ καὶ Μοῦσαί τε καὶ Ὧραι.*

Seite zu stellen. In der Mitte der singenden Musen steht der kitharspielende Gott, wie ja bei allen musikalisch-pantomimischen Aufführungen dieser Zeit der Kitharspieler zugleich Begleiter und Dirigent ist. Freilich wird auf der Lade Apollon ἐξάρχων angegeben, der mit dem Gesang anhebt; auf dem Schild dagegen sind es die Musen, welche anstimmen: doch erklärt sich dieser Unterschied sofort, wenn man bedenkt, dass, wie dort Apollon unter dem Reigen der Göttinnen, so hier diese unter dem ganzen χορὸς der Götter den Gesang anheben. Gesang, Tanz und Spiel war überhaupt nicht so getrennt, wie wir es mit unseren modernen Vorstellungen uns unwillkürlich denken.

Es bleibt also folgendes Bild jener ältesten Darstellungen: der kitharspielende Apollon führt die singenden und tanzenden Musen. Dabei ist das charakteristischste eben die Verbindung Apollons mit den Musen, die, in späterer Zeit so gang und gäbe, uns also schon auf den ältesten Kunstwerken begegnet. Um sie hat es eine ganz besondere Bewandtnis: sie ist so fest und so gewöhnlich, dass man meinen sollte, diese Götter hätten mehr als ein Heiligtum gemeinsam. Davon wissen wir aber garnichts. Ihre Verknüpfung ist gar nicht durch den Kultus, sondern rein in der Auffassung, in der Poesie begründet, und so nahe z. B. in Delphi ihre Heiligtümer lagen, so wenig trat eine wirkliche Verschmelzung derselben ein. Nur in der Vorstellung des Volkes, also auch der Dichter und Künstler lebten Apollon und die Musen vereint. Allerdings scheint auch diese nicht officielle Verbindung vor Bestehen des delphischen Apollo- und Musenkultes nicht gewöhnlich gewesen zu sein. Den Beweis liefert uns Homer. In seinen älteren Partien kennt er nur Olympische Musen, keine Helikonischen, keine Delphischen. Nun ist der Olympische Musenkult der älteste, den wir kennen; von ihm zweigte sich der helikonische[1]) und delphische ab, von jenem wieder der athenische u. s. w. Es ergiebt sich also, dass die Fassung jener älteren homerischen Partien in die Zeit vor

---

[1]) Strabos Nachricht (X, p. 471), dass auswandernde Thraker am Helikon den Musen geopfert hätten, deckt sich mit der Sage bei Hes. th. 57 ff., dass die Musen (scil. die helikonischen) in Pierien geboren seien.

Gründung der südlich vom Olymp befindlichen Musenkulte fällt, während bekanntlich die jüngeren Partien schon die neun helikonischen Musen kennen. Unter diesen Umständen ist die Eigentümlichkeit, dass in denselben Dichtungen die Musen nie in Verbindung mit Apollon, sondern stets nur mit Zeus erscheinen, sehr bemerkenswert. Am merkwürdigsten ist die Stelle A 603. Hier wird das Mahl der Götter geschildert: »und das Herz entbehrte nicht der Kost, noch der Kithar, die Apollon hielt, noch der Musen, welche abwechselnd mit schöner Stimme sangen«. Da sind Musen und Apollon nur koordiniert, nicht verbunden. Hieraus aber folgt unbedingt, dass zur Zeit des olympischen Musenkultes jene spätere enge Verknüpfung dieser Götter noch nicht beliebt war. So kann sie nur in Delphi sanctioniert worden sein. Denn hier traf sich Apollo- und Musendienst — jener von Süden, dieser von Norden kommend — und der musikalische pythische Apollon erwählte sich die Musen zu seinen ständigen Begleiterinnen. Hier also wurde der in der Volksvorstellung leicht entstehenden Verbindung dieser Götter die officielle Weihe gegeben.

Dieses Resultat ist für die Beurteilung unserer Kunstwerke nicht ohne Belang. Denn wenn der Typus des mit den Musen vereinten Apollon der des pythischen war, so können wir ihn vollkommen rekonstruieren. Es ist die bekannte Gestalt des langbekleideten, gravitätisch vorwärts schreitenden, kitharspielenden Gottes, die für den delphischen Apollon officiell wurde und von hier aus sich über die ganze griechische Welt verbreitete [1]).

So gewinnen wir eine deutliche Vorstellung von der Gestalt des Apollon auf unseren ältesten Kunstwerken, während die der Musen fraglich bleiben muss. Denn wenn wir auch das Recht haben, auf einem Werke korinthischer Kunst, wie es die Kypseloslade ist, die Figur des pythischen Apollon ihrer Allgemeinheit wegen einzusetzen, so dürfen wir doch nicht etwa auch die delphischen Musen [2]) dort suchen, deren Zahl wahrscheinlich

[1]) Vgl. seine Beschreibung H. in Ap. 186 ff.: *εἶσι δὲ φορμίζων Λητοῦς ἐρικυδέος υἱὸς φόρμιγγι γλαφυρῇ πρὸς Πυθὼ πετρήεσσαν, ἄμβροτα εἵματ' ἔχων τεθυωμένα . . .*

[2]) Deren Namen bei Plut. sympos. IX, 14 und frgm. Censorin. adscr.

drei war. Apollons Verbindung mit den Musen überschritt bald den engen Kreis pythischer Vorstellungen. Wir können demnach weder über Zahl noch Aussehen der Musen des Kypseloskastens und Heraklesschildes deutlichere Begriffe gewinnen und nur das festhalten, dass die Göttinnen zweifellos ohne Attribute, nur im Tanzreigen dargestellt waren[1]).

Ein ganz anderes Bild gewährt uns die älteste der wirklich erhaltenen Musendarstellungen, die Françoisvase. Bekanntlich begleiten hier die Musen neben anderen ähnlichen Göttinnen den Zug der Götter zu Peleus' und Thetis' Hochzeit. Die Abhängigkeit dieser Darstellung von Hesiod ist auf den ersten Blick klar. In der Theogonie 77 ff. finden sich zum ersten Mal die Namen der später allgemein angenommenen 9 Musen; sie sind eine Weiterbildung der helikonischen Kultdreiheit[2]), welche zwar — wie die Namen der 50 Nereiden — rein dichterischer Phantasie ihren Ursprung verdankt, aber dann im helikonischen Kult officiell eingeführt wurde. Doch ist in der hesiodischen Neunzahl nicht nur die frühere Etappe der Dreizahl deutlich wiederzuerkennen, sondern sogar die erste Stufe, nämlich die Eine Muse hat in Hesiods Darstellung[3]) Überreste ihrer ehemaligen Existenz hinterlassen: Kalliope heisst die *προφερεστάτη*.

---

(O. Jahn, p. 90) *Νήτη*, *Μέση* und *Ὑπάτη* sind späte Spielereien, während die Dreizahl eher möglich ist.

[1]) So werden auch in der gleichzeitigen Poesie die Gaben des Gesanges und Tanzes ganz allgemein und beliebig unter sie verteilt. Vgl. namentlich das Vorspiel der hesiodischen Theogonie, wo sie wesentlich als Sängerinnen göttlicher und menschlicher Geschicke auftreten. Wenn ihnen H. in Merc. 450 *χοροὶ καὶ ἀγλαὸς οἶμος ἀοιδῆς καὶ μολπὴ τεθαλυῖα καὶ ἱμερόεις βρόμος αὐλῶν* zuerteilt wird, so ist bemerkenswert, dass hier als erstes reales Attribut die Flöte, nicht die Kithar hinzukommt — genau so wie wir es bald durch die Monumente bestätigt finden werden. Endlich sei die in Amorgos gefundene Inschrift erwähnt, Kaibel 1029 A, die nichts neues hinzubringt.

[2]) Die bei Paus. IX 29 für dieselben angegebenen Namen *Μελέτη*, *Μνήμη*, *Ἀοιδή* sind keinesfalls die ursprünglichen.

[3]) Th. 77 ff.:

*Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλειά τε Μελπομένη τε,*
*Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ τε Πολύμνιά τ' Οὐρανίη τε,*
*Καλλιόπη θ'· ἣ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἁπασέων.*

Was sehen wir nun auf der Françoisvase? Erstens sind die neun beigeschriebenen Namen, wenn man von den unbedeutenden Abweichungen Stesichore und Polymnis absieht, die hesiodischen [1]). Zweitens sind es neun Musen, zum ersten Male also in der monumentalen Überlieferung, welche Zahl ebenfalls Hesiod zur Quelle hat. Drittens ist wie beim Dichter Kalliope vor den Schwestern ausgezeichnet. Sie ist nicht nur allein en face gebildet, während alle übrigen in kleinen Trupps nach rechts im Profil gestellt sind, sondern sie eröffnet auch den Zug der Göttinnen auf einem Instrument spielend, das als erstes monumental bezeugtes Musenattribut unsere besondere Aufmerksamkeit erregen muss. Es ist die Syrinx mit 9 gleichlangen Röhren: ein als Musenattribut ganz singuläres Instrument, das sonst nie als solches wieder vorkommt [2]). Auch in der literarischen Überlieferung erschien Flöte, nicht Kithar als erstes reales Musenattribut (H. in Merc. 450). Es ist eben das ältere, von apollinischem Einfluss noch unberührte Musikinstrument der sangreichen Gebirgsvölker.

Weniger haftet unser Interesse an der vierten der hier zu besprechenden Darstellungen, der des Hyakinthosaltars. Wenn, was nicht unmöglich ist, die von Paus. erwähnten Thestiostöchter diejenigen sind, mit denen Herakles nach einer gewiss uralten Sage Gemeinschaft gepflogen haben soll, so ist leicht anzunehmen,

---

[1]) Trendelenburg geht wohl zu weit, wenn er (Musenchor etc. Winckelmannsprogr. Berl. 1876, p. 11) annimmt, Clitias hätte selbst die Reihenfolge der hesiodischen Namen in der Theogonie so viel als möglich befolgt.

[2]) Dass die Syrinx das älteste Flöteninstrument ist und arkadischen Hirten seine Entstehung verdankt, darüber kann kein Zweifel sein. Dass sie aber im 6. Jahrhundert, dem unsere Vase angehört, schon 9 gleichlange Röhren aufweist, zeigt, dass sie nicht nur das älteste, sondern ein ganz uraltes Instrument sein muss. Namentlich die gleiche Länge der Röhren (*ἴσον κάτω καὶ ἴσον ἄνωθεν* wie es bei Theocr. Id. VIII heisst) setzt eine grosse Vergangenheit voraus, da sie gegenüber der ursprünglichen Ungleichheit der Röhren eine höchst raffinirte Erfindung ist. Sie findet sich übrigens ebenso als uraltes Instrument bei Südseeinsulanern. Nur so ist es erklärlich, dass sie in dieser Form in Attika schon im 6. Jahrhundert gebräuchlich war. An Stellen wie Il. 18, 256 *νομῆες τερπόμενοι σύριγξι* ist kaum Röhrengleichheit anzunehmen.

dass sie den Zug des Herakles nach dem Himmel begleitet haben[1]: dann begleiteten ihn aber nach dem Wortlaut des Paus. auch die Musen und Horen, und die Analogie unserer Darstellung mit der der Françoisvase bestände nicht bloss im Fehlen des Apollon, sondern auch in der ganzen Benutzung der Musen als Begleiterinnen eines grösseren Zuges.

Wenn wir auf diese Betrachtung der ältesten Musendarstellungen noch einmal zurückblicken, so heben sich als besonders charakteristisch zwei Punkte hervor: einmal die Vereinigung mit dem kitharspielenden Apollon, wie sie auf der Kypseloslade und dem Heraklesschild uns begegnete, dann die totale Abhängigkeit von der hesiodischen Poesie, die uns die Françoisvase[2] zeigte. Wie die Musen noch ganz allgemein Göttinnen der *μολπή* sind, so haben sie auch weder bestimmte noch bestimmt verteilte Attribute.

---

# II.

## Die Musenvasen.

Wir fassen in diesem Teile die gesamten Musenvasen zusammen und schieben die gleichzeitigen überlieferten statuarischen Darstellungen der Musen bis zum nächsten Abschnitt auf.

Von den schwarzfigurigen ist die schon besprochene Françoisvase die einzige, auf der sich eine sichere Musendarstellung nachweisen lässt. Das kommt daher, dass eben in dieser Kunst-

[1] Nach der gewöhnlichen Einteilung, die von Trendelenburg ausgegangen ist, bezeichnen die vier Abschnitte des Paus., die mit *πεποίηνται δὲ καί, εἰσὶ δὲ καὶ* beginnen, vier verschiedene Reliefs. Doch ist dann nicht die Neunzahl der Musen anzunehmen: denn um die gewünschten 12 Personen herauszubekommen, bleiben nach Berechnung der Horen und Thestiostöchter höchstens 7 übrig.

[2] Ebenso stimmen die hier beigeschriebenen Namen der Centauromachie mit den scut. Herc. 180 ff. erwähnten überein.

gattung von irgend welcher Individualisation noch gar keine Rede ist. Wer wagt zu entscheiden, ob Frauen, die ruhig stehen oder sich tänzelnd bewegen oder eine Blüte in der Hand halten, selbst wenn sie mit Apollon vereinigt sind, wirklich Musen bedeuten? Lehrt uns doch das thasische Nymphenrelief, auf dem eine von mehreren weiblichen Figuren den kitharspielenden Apollon bekränzt, wie sehr eine reelle Inschrift unseren unwillkürlichen Erwartungen widersprechen kann. Und wie hier die Begleiterinnen des Apollon Nymphen heissen, so heissen sie in Delos Chariten: auf der Hand des delischen Apollon standen drei Frauengestalten mit den Attributen der Lyra, Flöte und Syrinx, die doch nur dem Namen nach, nicht durch den Typus sich von Musen unterschieden. Das ist ja das charakteristische dieser Epoche: man verfügt über einen bestimmten Vorrat von Typen, denen accidentielle Namen beigeschrieben werden. Ebenso wie auf dem Euphorbosteller von Rhodos statt der Namen des Hektor, Menelaos und Euphorbos auch Aias, Aineias und Achilleus oder irgend welche andere stehen könnten, so könnten auch den Apollobegleiterinnen in gleicher Weise Musen-, wie Nymphen-, wie Chariten-, wie Horennamen beigeschrieben werden. Nicht weniger also als im älteren Kultus sind in der Kunst diese ähnlichen Figuren von einander unterschieden: der Process der Individualisation vollzieht sich erst später und ganz allmälig. Daher müssen wir uns damit begnügen, diesen ganzen Typenkreis zu umgrenzen, in welchem auch die Darstellungen der Musen zu suchen sind: er besteht in den schematisch sich wiederholenden Figuren mit und ohne Blüte in der Hand, welche entweder ruhig stehen oder sich tänzelnd vorwärts bewegen. Solche Gestalten finden wir aber nicht bloss im Gefolge Apollons, sondern auch der Athena, des Dionysos u. a. Ihre Aufzählung[1]) würde in das Unendliche gehen, sie bilden den grössten Be-

[1]) Ruhig stehende Frauen um Apollon zeigt z. B. die Berliner Vase 1905, ebenso die ganz ähnliche él. cér. II 78; ferner II 84 u. a. Auf II 81 hat eine der Frauen eine Blüte in der Hand; ebenso II 82, während II 77 andere Attribute, Krotalen und Fackel zeigt, wobei das Motiv des Gewandanfassens möglicherweise den Tanz andeuten soll, obwohl es im Allgemeinen in der älteren Kunst bedeutungslos ist.

standteil des schwarzfigurigen Typenvorrats. Vielleicht dachte sich der Maler bei vielen derselben den Begriff Muse, vielleicht bei keiner.

Wenn wir davon ausgehen, dass eben diese drückende Herrschaft des Typus, diese ausgesprochene Individualitätslosigkeit in den Musendarstellungen, welche zwar als negatives, aber einziges Resultat aus der Betrachtung der schwarzfigurigen Vasen sich ergiebt, gerade das charakteristische und lehrreiche dieser Epoche [1]) bildet, so führen uns die rotfigurigen Vasen einen bedeutenden Schritt vorwärts.

Zwar lässt sich nicht leugnen, dass auch hier die Musendarstellungen nur Teile eines grossen Kreises ähnlicher Typen sind, der die Fortsetzung ihres schwarzfigurigen Typenkreises bildet. Es entwickelt sich nämlich aus den in der ältesten Vasenmalerei beliebten attributlosen oder mit einer Blüte u. a. ausgestatteten Figuren in der späteren Zeit eine gewisse Klasse von Gestalten, welche sich über die ganze rotfigurige Vasenmalerei ausdehnt. Es sind jene im Einzelnen oft so schwer erklärbaren Figuren, die halb aus Gründen der Raumerfüllung, halb inhaltlich berechtigt sich auf tausenden von Vasenbildern, namentlich häuslicher Scenen, vorfinden, entweder in den gewöhnlichen typenhaften Stellungen des Aufstützens etc. oder mit allgemeinen, dem Privatleben dienenden Attributen versehen. Je weiter herab in der Entwicklung, eine desto grössere Rolle spielen diese Gestalten: sie überschwemmen schliesslich jede Darstellung. In diesem Kreise finden wir die Musen der rotfigurigen Vasenmalerei und man ist nur gar zu oft in Versuchung, eine derartige Figur [2]) mit Lyra oder in sinnender Geberde für eine Muse zu erklären, wie es auch in früheren Stadien unserer Wissenschaft reichlich

---

[1]) Ich möchte nicht versäumen als ein ebenso lehrreiches Beweisstück aus der literarischen Überlieferung das Zeugnis des der älteren schwarzfigurigen Malerei gleichzeitigen Dichters Alcman anzuführen: fr. 36 Bergk:

*Μῶσ᾽ ἄγε Καλλιόπα θύγατερ Διός,*
*ἄρχ᾽ ἐρατῶν ἐπέων, ἐπὶ δ᾽ ἵμερον*
*ὕμνῳ καὶ χαρίεντα τίθει χορόν.*

[2]) Man vgl. z. B. die Münchener Vase 848 oder die berühmte Adoniazusenvase (bullet. Napol. N. S. VII pl. 9).

geschah. Diesen Versuchungen und Verlegenheiten entziehen wir uns, wenn wir uns an einen ganz bestimmten Stamm von sicher bezeugten rotfigurigen Musendarstellungen halten: und diese sicheren Indicien sind es eben, die wir bei der schwarzfigurigen Malerei vermissten und die uns nun einen Schritt weiter führen. Sie bestehen teils in ausdrücklichen Beischriften, welche den Figuren die Bedeutung von Musen geben, teils in Attributen, welche wie Papyrus oder Diptychum specifische Musenattribute sind, teils endlich in ganzen Situationen, so z. B. Verbindung mit Apollon und Dichtern oder Anwesenheit beim Marsyasstreit, welche nur die Deutung auf Musen zulassen. Wenn wir auf diese Weise jenen grossen Typenkreis auf die gesicherten Musendarstellungen beschränken, so ergeben sich folgende Klassen der Vasen. Die erste[1]) zeigt die Musen mit Apollon vereinigt, wozu oft der Marsyasstreit die Scenerie bildet. Hier sind, um dies gleich abzumachen, namentlich drei Typen des Apollon zu unterscheiden: auf den älteren Vasen steht er entweder mit dem Lorbeerstab oder sitzt mit der Kithar; auf den späteren erscheint

[1]) Einige der hierher gehörigen Vasen zählt Oberg in seiner wenig brauchbaren Dissertation Musarum typi etc. p. 18 auf; eine andere (I 4) rubricirt er falsch. Es ist ebenso unmöglich wie unnötig, in der Aufzählung der Vasen vollständig zu sein; ich begnüge mich mit folgender Auswahl:

I 1 Wiener Krater: él. cér. II, 79 = Laborde, vases de Lamberg I pl. 11 = Inghirami v. fitt. IV 370.
I 2 Cumaner Gefäss in Berlin: Gerhard, Trinksch. II 18.
I 3 Hydria aus Athen: él. cér. II 83 = Stackelberg, Gräb. d. Hell. t. 19 = DAK II 732. cf. ann. d. i. XXIV p. 204.
I 4 Volcenter Kalpis in Berlin: Gerh. Trinksch. II 17.
I 5 Neapel: Arch. Ztg. 1869 t. 17.
I 6 Aryballus: Arch. Ztg. 1869 t. 18.
I 7 Panathenäische Amphora: él. cér. II 75 = Mon. d. J. II 37 = DAK II 488.
I 8 Paris: él. cér. II 70.
I 9 Paris: él. cér. II 72/73.
I 10 Berliner Crater: n. 2638.
I 11 Wiener Amphora: Wien. Vorlegebl. VI 11.
I 12 él. cér. II 64.
I 13 Neapler Hydria bei Heydemann 3143 = Stackelb., Gräb. d. Hell. p. 16 = Gerh. Neap. Ant. 379. etc.

er in der bekannten reichen phrygischen Tracht, z. B. I 9 und I 11. Eine ebenso gekleidete Figur der Vase I 13 nennt Gerhard ohne triftigen Grund Orpheus. Das übrige später.

Die zweite[1]) Klasse wird von denjenigen Vasen gebildet, welche die Musen mit Dichtern vereint zeigen: und zwar sind es Musaios und Thamyris, die in dieser Verbindung vorkommen. Sie werden, gleichsam eine künstlerische Hypostase des Apollon, in denselben Typen dargestellt, wie dieser Gott auf den vorher erwähnten Vasen. Musaios steht mit dem Lorbeerstab auf II 1, Thamyris sitzt mit der Kithar auf II 3; neben ihm steht hier noch Apollon mit dem Lorbeerstab; Thamyris in phrygischer Tracht findet sich auf II 2 und II 5, wo der Dichter mit zwei anderen Thrakern und zwei Musen verbunden ist.

In der dritten Klasse[2]) der Musenvasen sehen wir die Göttinnen allein, gebildet wie häusliche Dienerinnen, die das Leben nach allen Seiten hin verschönern, geschmückt mit mannigfachen Attributen des Privatgebrauchs. In diesen meist späteren Darstellungen verlaufen sich ihre Figuren ganz in der Masse ähnlicher, bis zum Übermass sich wiederholender Typen.

---

[1]) Hierher gehören:
- II 1 Volcenter Gefäss in London: Welcker A. D. III t. 31 = Mon. d. J. V 37 = Catal. 1260. cf. ann. d. i. VII p. 231.
- II 2 Volcenter Hydria: Mon. d. J. II 23.
- II 3 Museo Jatta n. 1538, in Ruvo gefunden, cf. Michaelis Thamyris und Sappho und den Jattacatalog. Hiervon eine Zeichnung im Apparat der kgl. Museen von Berlin, O. 155.
- II 4 München n. 235.
- II 5 Neapel, bei Heydemann n. 1978 etc.

[2]) Hauptsächlich zu nennen sind:
- III 1 München, n. 805: él. cér. II 86, cf. Arch. Ztg. 1844 p. 256.
- III 2 Schale aus Nola: Panofka Mus. Blac. IV = él. cér. II 86 A = D A K II 733.
- III 3 Hydria aus Nola: Panofka Mus. Blac. p. 18, A. 22.
- III 4 London n. 726.
- III 5 Neapel n. 2536.
- III 6 Neapel n. 3118.
- III 7 Neapel n. 3249.
- III 8 Samml. S. Angelo bei Heydemann n. 274.
- III 9 Berlin n. 2391.
- III 10 erwähnt bei Panofka bull. d. i. 1879 p. 20 etc.

Wenn wir nun die Einzelheiten dieser verschiedenen Vasendarstellungen betrachten, so springt vor allem die völlige Willkür in Zahl, Namen und Attributen der Musen in die Augen. Es findet sich fast jede Zahl bis 9, nur gerade die Neunzahl, die wir am ersten erwarten, niemals. Hier haben wir den besten Beweis dafür, wie schwankend in dieser Epoche noch der Begriff der Musen als Gruppe war und wie wenig man erwarten kann, dass unter solchen Umständen schon eine feste Verknüpfung von bestimmten Namen mit bestimmten Attributen stattgefunden habe.

Ein kleines Experiment bestätigt diese Erwartung sofort. Nehmen wir den Namen Terpsichore: die so benannte Muse hat auf II 1 das Trigonon, auf I 2 die Lyra und auf III 3 die Flöten. Die Kalliope getaufte weibliche Gestalt von III 3 hat Trigonon, die von III 2 ein Kästchen; die Thalia von III 2 hat einen Kranz, die von III 3 Lyra und Kasten. Es wird niemand zweifeln, dass man willkürlicher mit den hesiodischen Namen nicht umgehn kann: daher mögen auch gelegentliche Abweichungen von denselben, wie der Name Melelosa (?) auf II 1 leichter ihre Erklärung finden.

Nach dieser Vorbetrachtung gehen wir, da eine Beschreibung der einzelnen Vasen von wenig Nutzen wäre, an die stilistische Untersuchung der Musendarstellungen auf Vasen, welche hauptsächlich in die Fragen nach der Gruppierung, den Attributen, der Kleidung, den Stellungsmotiven zerfällt.

Zunächst die Gruppierung. Ganz besonders beliebt ist die Verbindung von zwei oder drei Musen mit Apollon[1]), welche dann gleichsam eine geschlossene Gruppe für sich bilden und von der ganzen Darstellung sich abheben. Bezeichnend für die weitere Entwicklung der Musen ist dabei der Umstand, dass dieselben in dieser Vereinigung mit Apollon schon nicht mehr mit den alten musikalischen Attributen sich begnügen, sondern auch den Papyrus mit in ihren Bereich ziehen, über den wir bei späterer Gelegenheit genaueres hören werden. Auf I 5 wird dieses ganze Schema von Apollon mit drei Musen in eine Dar-

[1]) cf. z. B. I 3.

stellung des Marsyasstreites hineingesetzt. Doch auch ohne ihren Führer gruppieren sich die Musen gern zu dreien: später werden wir sehen, dass diese Zahl auch in der monumentalen Kunst eine typische Bedeutung hat. Ich erwähne die Vasen III 1, III 3, III 4: auf III 1 sehen wir als die drei Attribute Trigonon, Kithar und Flöten — auf III 3 Trigonon, Lyra und Flöten. Viel häufiger begegnet uns die Gruppierung zu zweien. Sie ist natürlich ebenso wenig wie jene speciell den Musendarstellungen auf Vasen eigentümlich, sondern dem ganzen Typenkreis gemeinsam; es war ja von selbst gegeben, dass Figuren, die wie die Musen grösstenteils nur raumausfüllend verwendet werden und nie an einer lebhaften Handlung sich beteiligen, auf solche Weise möglichst oft zur Vermeidung der Eintönigkeit mit einander in Beziehung gesetzt wurden. Doch werden wir sehen, dass auch die Gruppierung zu zweien später von typischer Bedeutung werden sollte. Wir finden solche Paarung auf III 1 (zwei Paare), auf I 3, auf III 8, am interessantesten aber auf I 4, wo vier Paare incl. Apollon sich bilden. Das erste besteht aus Apollon und einer Muse mit offener Rolle — das zweite aus einer mit dem Barbiton stehenden und einer mit der Kithara sitzenden Muse — dann folgt eine Muse, welche den Fuss aufstützt, mit aufgeschlagenem Diptychon und eine sitzende mit der Doppelflöte — endlich eine Muse, welche die Rechte ausstreckt, die Linke in die Hüfte stemmt, und eine tanzende. Diese hinsichtlich der Gruppierung sowohl wie der einzelnen Typen bei weitem interessanteste Vase wird sich vortrefflich in den allgemeinen Gang der Entwicklung einreihen [1]).

Die Attribute der Musen auf Vasen müssen in solche unterschieden werden, die sie mit ihrem ganzen Typenkreis gemeinsam haben, und in solche, die ihnen specifisch eigentümlich sind. Die erstere Art zeigt uns so recht deutlich, wie stark die Vermengung der Musen mit ähnlichen Typen bei den Vasenmalern sich noch bemerkbar macht. Wenn auf der Vase III 1, die sonst nur speci-

[1]) Auf der Vase III 2 finden wir 3 Paare, während die siebente Muse mit der Doppelflöte übrig bleibt; zwei Paare von 3 sitzenden Musen mit Apollon zeigt uns I 9.

fische Musenattribute aufweist, eine Göttin ein Kästchen trägt, das auf III 3 sogar mit der Lyra vereinigt wird, — wenn Thalia auf III 2 einen Kranz trägt, der auf I 9 der Rolle an die Seite gestellt wird, — wenn eine Muse von II 3 mit einem Halsband ausgerüstet ist, — ja wenn auf I 5 der trigonon-spielenden Göttin das Modehündchen aus Malta beigesellt erscheint, so verschwimmen vor unseren Augen die Grenzen zwischen Muse und Nichtmuse derart, dass wir ohne die benutzten Indicien in die grössten Verlegenheiten geraten würden.

Von den specielleren Musenattributen dagegen sind am meisten die Saiteninstrumente vertreten. Unter ihnen sind uns besonders zwei altertümliche Formen interessant, welche von der gewöhnlichen Art der Lyra oder Kithar abweichen: nämlich die nach oben weit ausbiegende Form der Lyra, wie sie z. B. die siebente Figur von I 4 trägt, die wir Barbiton nennen, und die dreieckige, harfenartige Form der Kithar, die gewöhnlich Trigonon heisst, z. B. auf III 2 und III 4. Neben diesen Saiteninstrumenten finden wir sehr häufig die Flöten, nicht aber die Syrinx der Françoisvase. Auch ein Tympanon findet sich neben der Kithar bei einer Muse von I 9, aus dem Kreise des Dionysos in den Apollons übertragen. Den Musen am eigentümlichsten sind Papyros und Diptychon. Jenen hält die Göttin meist geöffnet und liest darin: so ist sie auch hinübergenommen in die Marsyasdarstellung I 5, wo sie vielleicht, wie Michaelis will, das Urteil verkündet. Das Diptychon ist sicher bei der vierten Figur von I 4, unsicher wegen allzu flüchtiger Zeichnung auf einer von Heydemann cat. Neap. n. 3382 erwähnten Vase. Es muss uns vorläufig genügen, zu konstatieren, dass Rolle wie Diptychon als Musenattribute bereits auf Vasen des 4. Jahrhunderts sich vorfinden; die genauere Untersuchung ihrer Entstehung wird uns erst später möglich sein[1]).

---

[1]) Bei der Frage nach dem Vorhandensein von Masken als Musenattributen auf Vasen kommt eine Pariser Oinochoe (él. cér. II 85) in Betracht: hier trägt eine weibliche Figur in der einen Hand einen Fruchtkorb, in der andern eine Maske: da beides zu einer Bacchantin passt, eines nur zu einer Muse, so ziehe ich vor, sie als jene zu erklären. Sonst kenne ich kein in Frage kommendes Vasenbild.

Die Kleidung der Musen auf Vasen ist meist reich: Chiton mit Überschlag oder mit Himation. Aus ihrer Vermengung mit ähnlichen Typen erklärt sich ferner die nicht seltene Kopfbedeckung der Haube, welche das Haar zusammenhält. Besonders bemerkenswert ist eine Muse von I·6: sie ist das einzige Beispiel auf Vasen für teilweise Entblössung des Körpers bei diesen Göttinnen.

Bei der Betrachtung der Stellungsmotive der Musen auf Vasen ist vorauszuschicken, dass dieselben meist durch ihr Verhältnis zu den Attributen bedingt werden. Nun erscheinen sie ebenso oft aktiv wie passiv. Von der ersteren Art ist namentlich das Lesen in der Rolle ein sehr beliebtes Motiv. Die Vorbereitung zur Thätigkeit bringt grössere Lebendigkeit in die Darstellung; so ist auf I 4 eine Muse mit dem Stimmen des Instruments beschäftigt, ein Motiv, das später öfters wiederkehrt. Sind die Musen nicht aktiv, so lassen sie ihre Attribute entweder nachlässig herabhängen oder strecken sie wie ostentativ vor. Stehende und sitzende Gestalten halten sich das Gleichgewicht; letzere stützen gern die eine Hand auf den Sitz, ein später noch lange beibehaltenes Motiv. Heftigere Bewegung zeigt die »Kleo« der Vase III 2. Der aufgestützte Fuss, ein in der späteren Vasenmalerei so unendlich häufiges Motiv, wird auch bei den Musen zahlreich verwendet, so auf I 4 und I 6. Ein weiteres in dieser Vasenperiode sehr häufiges Motiv, das Heraufziehn des Gewandes — meistens über den Kopf —, findet sich gleichfalls im Kreise der Musendarstellungen. Es bietet ein willkommenes Surrogat für Attributlosigkeit. Ebendahin gehören die mannigfachen Gesten des Redens, Zuhörens etc., wie sie bei den Musen, besonders infolge von Paarbildungen, sehr gern verwertet werden. Derselben Art ist das Motiv der in die Hüfte gestemmten Hand (zwei Mal auf I 4). In interessanter Vereinigung finden sich diese Motive bei einer Muse auf Vase III 9, welche dem 5. Jahrhundert angehört. Sie hat das linke Bein aufgestützt, darauf den linken Ellenbogen gestemmt und führt die Finger wie sinnend zum Kinn; die rechte Hand ruht in der Hüfte.

Es kann leicht kleinlich erscheinen, sich derart in die an und für sich so uninteressanten Einzelheiten der Stellungsmotive

zu vertiefen; doch wird uns erst die spätere Betrachtung ihre Bedeutung lehren. Denn da sie es sind, welche noch in der reifen statuarischen Kunst ihre Nachwirkungen hinterlassen, bis sie allmälig von der wachsenden Bedeutung der Attribute verdrängt werden, so werden sie uns für die historische Einreihung gar mancher Darstellungen eine brauchbare Handhabe sein: und kein Gebiet liefert sie in solcher Fülle wie das der Vasenmalerei.

Es sind endlich noch zwei Motive von Musendarstellungen auf Vasen zu erwähnen, die ihre Heimat in der statuarischen Kunst haben. Das erste findet sich an der ersten Figur von I 4: die Muse tanzt, die linke Hand am Gewand, die rechte nach hinten erhoben. Gerhard bezog diese Stellung auf das Astragalenspiel und sah in einem unterhalb der Gestalt befindlichen Fleck den Astragal selbst. Nun geht zwar aus der Untersuchung dieses Fleckes hervor, dass er antik und beabsichtigt ist: denn der schwarze Firnis um ihn hat infolge des doppelten Streichens vor dem ersten und zweiten Brennen eine dickere Lage. Man wird doch aber wenig geneigt sein, auf dieser echten Musenvase eine astragalspielende Göttin anzunehmen, und dann werden wir später denselben Typus als den der tanzenden Muse in mehreren Beispielen erkennen. Man wird sich also jenen Fleck auf eine andere Weise erklären müssen.

Das zweite hier zu erwähnende Motiv ist das des Aufstützens auf eine Stele, wie es die Muse mit den Flöten auf I 6 zeigt: die gekreuzten Beine sind ja auf Vasen für solche Gestalten auch sonst beliebt: die Stele aber weist uns auf den Weg der statuarischen Kunst, auf dem wir später eben diesen Typus auch wiederfinden werden.

Wir sind am Ende der Beobachtung der Musenvasen: was lehrte sie uns? In der ältesten Zeit erscheinen die Musen als Paare und individualitätslose Schemen: die populären Typen dagegen der alexandrinischen Periode zeigen das Streben nach ausgebildeter Individualisation: von jenen zu diesen führen uns die Vasenbilder hinüber. Denn durch sie haben wir erkannt, was durch die gleichzeitigen überlieferten statuarischen Darstellungen zu erkennen unmöglich gewesen wäre, wie sich gewisse Attribute, gewisse Gruppierungs- und Stellungsmotive aus

dem grossen Kreis ähnlicher Figuren für die Darstellung der Musen allmälig absondern. Nicht weniger aber haben wir erkannt, dass dieser Process der Individualisation, der hier vor sich geht, noch in keiner Weise seinen Abschluss findet; denn obwohl die Musen der rotfigurigen Vasen gegenüber den Schemen des Hesiod und der Françoisvase schon eine genauere Begrenzung und bestimmtere Verteilung der Funktionen erkennen lassen, so herrscht doch immer noch in diesen Attributen selbst eine ebenso grosse Willkür, wie in ihrem Verhältnis zu den hesiodischen Namen und in der Zahl der Musen. Wir sehen eine Menge neuer Elemente in die alte schablonenhafte Weise allmälig eindringen, aber alles bleibt noch flüssig und unbestimmt. Wenn wir später finden werden, dass gleichzeitig mit diesen Vasen in der grossen Kunst der Begriff Muse und namentlich der Komplex der verschiedenen Musentypen schon viel fixierter erscheint als dort, so ist dies der beste Beweis dafür, wie sehr wir berechtigt waren, die Musenvasen als Einheit in unserer Betrachtung zusammenzufassen, da die Vasenmaler im allgemeinen sich weniger schnell neue Typen aneignen und hartnäckiger an den erworbenen festhalten.

---

# III.

## Die überlieferten Musendarstellungen des 6.—4. Jahrhunderts.

---

Nachdem wir im vorigen Kapitel die gesamten Darstellungen der Musen auf Vasen zusammengefasst haben, ist es nun unsere Aufgabe die gleichzeitigen statuarischen Werke zu durchmustern. Da wir aber aus dem 6.—4. Jahrhundert keine Darstellungen von Musen im Original erhalten haben, so sind wir ganz auf die literarische Überlieferung angewiesen und müssen versuchen, dieselbe durch Kombinationen aus späteren erhaltenen Werken zu ergänzen.

Ein Epigramm des Antipater Sidonius[1]) erzählt uns von einer Musentrias der Künstler Aristokles, Ageladas und Kanachos, welche also, da sie aus dem 6./5. Jahrhundert stammt, die älteste aller überlieferten statuarischen Musendarstellungen ist. Und in der That stimmt das Wenige, was wir von diesen Statuen hören, auffallend mit unseren bisherigen Resultaten. Die Dreizahl schon weist uns unbedingt auf den Zusammenhang dieser ältesten Kunst mit dem Kulte hin. Nun wissen wir durch Plut. quaest. sympos. IX 14, 7, dass in Sikyon, welcher Stadt Kanachos und Aristokles angehören, drei Musen, wie einst in Delphi und am Helikon, verehrt wurden, deren Namen uns unbekannt sind: denn der von Plutarch genannte »Polymathia« ist ebenso das Resultat späterer Spekulation, wie die oben erwähnten Namen der delphischen und helikonischen Musen und wie andererseits die spitzfindige Unterscheidung von *τόνος*, *χρῶμα* und *ἁρμονία*, die den letzten Vers des Antipaterepigramms ausfüllt. Doch halten wir auch hier an der Dreizahl als historischer Thatsache fest und erkennen durch sie den Zusammenhang zwischen dem Musenkult und der Musendarstellung, welcher für diese ältesten Kunstwerke höchst charakteristisch ist.

Auch die Attribute der *χέλυς*, des Barbiton und der Flöten sind durchaus der älteren Zeit angemessen: sie halten sich streng innerhalb der Grenzen der reinen Musikinstrumente und zeigen in der Form des Barbiton eine archaische Beimischung.

Dieser Musentrias schliesst sich vortrefflich eine von Euphorion in den Isthmien[2]) erwähnte Muse des Lesbothemis in Mytilene an, welche das altertümliche Saiteninstrument der Sambyke zum Attribut hatte. Sambyke ist nämlich dieselbe dreieckige Form der Kithar, die wir sonst Trigonon nennen, was schon

---

[1]) Anth. gr. 2, 15, 35:

*Τρίζυγες αἱ Μοῦσαι τᾷδ' ἕσταμεν· ἁ μία λωτούς,*
*ἁ δὲ φέρει παλάμαις βάρβιτον, ἁ δὲ χέλυν.*
*Ἁ μὲν Ἀριστοκλῆος ἔχει χέλυν, ἁ δ' Ἀγελάδα*
*βάρβιτον, ἁ Καναχᾶ δ' ὑμνοπόλους δόνακας.*
*Ἀλλ' ἁ μὲν κράντειρα τόνου πέλει· ἁ δὲ μελῳδὸς*
*χρώματος· ἁ δὲ σοφᾶς εὑρέτις ἁρμονίας.*

[2]) Bei Athen. IV, p. 182 f.

daraus folgt, dass man mit Sambyke auch eine dreieckige Belagerungsmaschine bezeichnete. Schon dadurch wäre das Zeitalter des Lesbothemis ziemlich fixiert: er wird aber auch aus-



Fig. 1.

drücklich in einem anderen Excerpt[1]) als archaischer Künstler bezeichnet. Natürlich lässt sich darüber, ob seine Muse allein dargestellt war oder den Teil einer grösseren Gruppe bildete, nicht entscheiden[2]).

---

[1]) Athen. XIV, p. 635.

[2]) In Berlin befindet sich eine Terracottastatuette aus der Sammlung

Es ist schade, dass wir über die Musen des Ostgiebels vom delphischen Apollontempel nichts Genaues wissen: sie nahmen gewiss in der Geschichte der gesamten Musendarstellungen keinen unbedeutenden Platz ein. Pausanias[1]) erzählt uns nur, dass von Praxias, einem angeblichen Schüler des Kalamis, auf diesem Giebel Apollon mit Leto, Artemis und den Musen gebildet war. Und zwar zählt Pausanias die Giebelfiguren sowohl des Ostens als des Westens hintereinander auf: *τὰ δὲ ἐν τοῖς ἀετοῖς, ἔστιν Ἄρτεμις καὶ Λητὼ καὶ Μοῦσαι δύσις τε Ἡλίου καὶ Διόνυσός τε καὶ αἱ γυναῖκες αἱ Θυάδες.* Diese Art und Weise der anreihenden Beschreibung ist bei Pausanias typisch auch für die delphischen Kunstwerke[2]). Ebenso zählt er die Bestandteile des tegeatischen Weihgeschenks und der Miltiadesgruppe des Pheidias auf, ebenso auch die der grossen Leschegemälde Polygnots, wobei er die eigentlichen Centren (Helena und Odysseus) nicht als solche hervorhebt. Danach haben wir guten Grund anzunehmen, dass die Aufzählung der Figuren im delphischen Giebel ihrer wirklichen Reihenfolge in der Aufstellung entspricht. Hieraus folgt: im Ostgiebel Artemis, Leto, Apollon, Musen, im Westgiebel Helios' Untergang, Dionysos, Thyaden. Man kann nun kaum zweifeln, dass Apollon und Dionysos je in der Mitte ihres Giebels standen; jener nach Osten, ihm gehörte die aufgehende Sonne[3]), dieser nach Westen, denn die Nacht war sein Bereich[4]). Da sich nun der untergehende Helios von selbst in den einen

---

Lecuyer (n. 7807), welche eine Muse altertümlichen Stils mit überschlagenem Chiton, das Trigonon spielend, darstellt. Sie stammt wahrscheinlich aus Kleinasien und kann uns eine ungefähre Vorstellung der Lesbothemismuse geben. (Fig. 1).

[1]) X, 19, 3.

[2]) Die entgegengesetzte, subordinierende Weise findet sich öfters bei der Beschreibung von Kunstwerken in Olympia: so vor allem bei dem Ostgiebel des Zeustempels und bei der Achilleus- und Memnongruppe des Lykios: hier wird von einem Centrum ausgegangen.

[3]) Ich glaube auf einer Faustinamünze (Zeitschr. f. Numism. I 14), die den delphischen Tempel zeigt, in der Mitte des Giebels Apollon mit der Kithar zu erkennen.

[4]) Welcker, A. D. III 151 ff. erklärt so richtig die Darstellung des untergehenden Helios auf dem Westgiebel.

Winkel des Westgiebels placiert, so kommen die Thyaden auf die andere Seite; und ebenso müssen Artemis und Leto einerseits und die Musen anderseits sich entsprochen haben. Bei dieser doch ziemlich wahrscheinlichen Rekonstruktion der Giebel ergiebt sich, dass die Zahl der Musen über 2 oder 3 nicht hinausgegangen sein kann. Wie sehr aber dieses Resultat mit unserer bisherigen Betrachtung übereinstimmt, leuchtet auf den ersten Blick ein.

Indem wir die Reliefdarstellung des Marsyas mit einer Muse auf dem Bathron der Letostatue des Praxiteles [1]) übergehen, weil die Frage, ob dies der ältere oder der jüngere sei, uns weiterführen würde, als der Gegenstand verdient, treten wir in das 4. Jahrhundert ein. Entsprechend dem Charakter der in dieser Zeit herrschenden Kunstrichtung erfreuen sich jetzt die Musen einer viel öfteren Darstellung seitens der grössten Künstler. Gleich aus dem Anfang des 4. oder Ende des 5. Jahrhunderts stammen die grossen Musengruppen des helikonischen Heiligtums. Pausanias 9, 30, 1 erzählt uns von den beiden dort aufgestellten Musenchören, von denen der erstere allein von Kephisodot, der zweite von Kephisodot mit Strongylion und Olympiosthenes derart zusammen gearbeitet war, dass auf jeden Künstler 3 Musen kommen [2]). Wir sehen aus letzterem Umstande, wie stark doch noch innerhalb der Neunzahl die alte Dreizahl ihren Einfluss ausübt, und die kephisodoteische Enneas erscheint wie eine Potenzierung der alten Trias. Aber trotz dieses Hinweises auf die ältere Art zeigt diese Gruppe doch zum ersten Mal die typische Geltung der Neunzahl auch in der bildenden Kunst. Denn die Darstellung der Françoisvase war viel zu direkt von Hesiod abhängig, als dass man da von einer typischen Geltung reden könnte. Die mit den helikonischen Gruppen gleichzeitigen Vasen lehrten ja noch völlige Willkür hinsichtlich der Zahl. Darum dürfen wir annehmen, dass ebenso wie durch den heli-

---

[1]) Paus. 8, 9, 1.

[2]) Auf das spätere Schicksal dieser Statuen hat man die Notiz bei Zosim. V, 24, p. 281 (ed. Bonn.) bezogen, wonach *τὰ δείκηλα τὰ ἐν Ἑλικῶνι τὴν ἀρχὴν καθιδρυθέντα ταῖς Μούσαις* später in das Senatsgebäude von Byzanz geschafft und dort durch Feuer untergegangen wären.

konischen Kult auch durch die helikonischen Kunstwerke die Neunzahl der Musen sanktioniert worden sei: dort für den Gottesdienst, hier für die monumentale Kunst. Näheres über die einzelnen kephisodoteischen Musentypen festzustellen, ist uns erst dann möglich, wenn wir die Gesamtmasse der erhaltenen Darstellungen daraufhin prüfen, was später ausführlich geschehen wird. Verfolgen wir vorläufig die überlieferten Musendarstellungen des 4. Jahrhunderts weiter.

Damophon von Messene arbeitete für den messenischen Asklepiostempel eine Musengruppe, die mit vielen anderen Göttern verbunden war[1]). Es war nämlich die Vereinigung Messeniens und Böotiens in einer Reihe von Statuen versinnbildlicht: Apollo und die Musen, Herakles, die Stadt Theben, Epaminondas, Tyche und Artemis *φωσφόρος*. Davon ist Tyche die Stadtgöttin von Messene, Artemis *φωσφόρος* eine Localgottheit Messeniens, die übrigen thebanische Götter. So kam auch Herakles mit den Musen in Verbindung; und deren Zusammenstellung, die später so beliebt war, sehen wir hier zum ersten Mal aus ganz anderen Gründen entstanden.

Endlich die Lysippischen Musen[2]), die mit dem Zeus von Megara zusammen aufgestellt waren[3]). Auch auf sie kommen wir noch später zurück.

Damit ist unsere Überlieferung von Musendarstellungen des 6.—4. Jahrhunderts erschöpft. Wir sind vorläufig gezwungen weiter zu gehn und uns nach erhaltenen oder überlieferten Musendarstellungen der nächsten Zeit umzusehn: vielleicht werfen diese ein Licht auf die vorangehende Periode und beleben unser Bild von der Entwickelung im 6.—4. Jahrhundert.

---

[1]) Paus. IV, 31, 10.

[2]) Paus. I, 43, 6.

[3]) Auf sie bezieht Löwy (Mitt. d. Ath. Inst. 1885, p. 145) eine zu Megara gefundene Basis.

# IV.

## Die Musen der Pomponiusmünzen.

Plinius[1]) überliefert uns, dass Fulvius Nobilior nach seinem Triumphe i. J. 187 neun aus Ambrakia geraubte Musenstatuen in dem von ihm geweihten Tempel des Hercules Musarum aufgestellt hätte. Nun finden sich auf den Reversseiten der römischen Münzen des Q. Pomponius Musa[2]), welche aus dem letzten Jahrhundert der Republik stammen, Darstellungen einer Musenreihe mit dem lyraspielenden Herakles[3]). Es lässt sich aber voraussetzen, dass dieselben, wie auch sonst derartige Münzbilder, Kopien berühmter und sehr exponierter Statuen Roms sind. Dazu kommt, dass eine andere Musengruppe mit dem lyraspielenden Herakles, als die des Nobilior, in Rom überhaupt nicht existierte. Wir sind demnach berechtigt die Münztypen mit den Statuen der Musen zu identificieren, welche um 200 v. Chr. noch in Ambrakia standen. Dies ist denn auch schon längst allgemein geschehen, nur Urlichs[4]) hegt noch Zweifel, weil wir von keinem zugleich aufgestellten Apollon wüssten, während die Aversseiten der Münzen dessen Kopf zeigten. Aber was hindert uns zu den Musen und dem Herakles noch einen Apollon su stellen? Waren doch die Musen des Damophon auch mit diesen beiden Göttern vereint[5]).

---

[1]) Plin. 35, 66. cf. Eumen. pro rest. schol. c. VII.

[2]) Die in Berlin befindlichen Exemplare habe ich geprüft. Coh., méd. de la rép. Rom. 34, 4—15. Babelon über Münzen der römisch. Rep. bringt nichts Neues.

[3]) Dieser hat die Beischrift Hercules Musarum.

[4]) Griech. Statuen im republ. Rom, p. 8.

[5]) Wenn Plinius 37, 5 berichtet, König Pyrrhus, also der Resident von Ambrakia, habe einen Achat besessen, auf dem die 9 Musen mit dem kitharspielenden Apollon unter Benutzung der Adern des Steins so dar-

Stellen wir uns nun zunächst die durch die Münzen wiedergegebenen Typen klar vor Augen. Ich füge die später benutzten Chiffren hinzu.

A 1 (Fig. 2) steht, nach rechts, mit rechtem Spielbein, die auf eine Stele gestützte Lyra spielend. Gegürteter Chiton mit Überschlag, hinten herabhängende Chlamys[1]).

A 2 (Fig. 4) steht nach links, den linken Ellenbogen auf die rechts befindliche Stele gestützt, hält mit den Händen[2]) eine offene Rolle, wendet das Gesicht aber ganz im Profil nach links. (Das Original war sicher lesend gedacht; Münzenstempelschneider projicieren aus leicht erklärlichen Gründen gern ins



Fig. 2.


Fig. 3.


Fig. 4.

Profil). Das Himation ist über den Chiton vorn in Schenkelhöhe herum gewunden und fällt hinten über die Stele herunter. Die ganze Stellung ist nach rechts etwas zurückgebeugt; das linke Bein tritt hervor.

A 3 (Fig. 5) geht nach rechts, mit r. Spielbein, spielt die Kithar. Chiton mit Überschlag.

A 4 (Fig. 6) steht, nach rechts, stützt den linken Ellenbogen auf eine rechts befindliche Stele und führt die linke Hand

---

gestellt gewesen wären, dass durch dieselben wie von Natur den einzelnen Göttinnen die passenden Attribute verliehen wurden, so stimmt das mit der hellenistischen Sitte, die Adern des Marmors in dieser Weise zu Marmorgemälden zu benutzen, wovon uns in den bekannten pompejanischen (Mon. d. J. XI 44) wie „verlorenen" bunten Landschaftszeichnungen auf schwarzem Hintergrunde noch die Nachspuren erhalten sind, — aber speciell für die Art der Musenattribute lässt sich schwerlich daraus etwas Sicheres schliessen.

[1]) Einige Exemplare zeigen die Bekleidung mit Himation. (Fig. 3).

[2]) Die linke Hand scheint auf den Münzen allerdings leer auf der Stele zu liegen, doch ist bei dem weiten Öffnen der Rolle für das Original wohl obige Haltung anzunehmen.

ans Kinn, mit der rechten Hand streckt sie eine Doppelflöte nach vorn. Himation.


Fig. 5.


Fig. 6.

A 5 (Fig. 7) steht, halb en face, Gesicht halb nach rechts, stützt mit der Rechten die Keule auf den Boden, hält in der Linken die tragische Maske [1]) in Brusthöhe; linkes Spielbein, gegürteter Chiton mit Überschlag, hinten Löwenfell, an der linken Seite ein Schwert [2]).



Fig. 7.


Fig. 8.

A 6 (Fig. 9). En face, die Arme tief in das Himation gehüllt, und zwar ruht die Rechte an der Brust, die Linke hängt herab; rechtes Spielbein. Cohén zeichnet auf ihrem Kopf eine

---

[1]) Deren Art ist auf den Münzen nicht deutlich erkennbar, während Cohén ihr eine bestimmte Form giebt, jedenfalls ist sie unbärtig.

[2]) Das Löwenfell ist an einem Tatzenzipfel, welcher hinter der Figur sichtbar wird, zu erkennen, es scheint um den Hals geknüpft zu sein. Schwierigkeit macht die Vereinigung von Keule und Schwert; doch findet sich dieselbe beispielsweise auch bei einem gelagerten Herakles einer Berliner Gemme, und auch eine Musengemme (Impr. gemm. 15 c. 15) zeigt genau den Typus A 5 mit Schwert, Keule und Maske, aber ohne Löwenfell, dagegen mit verhülltem Hinterhaupt. (Fig. 8). Trotzdem wird es geraten sein, hinsichtlich der Attribute bei der Rekonstruktion der ambrakischen Statue dieses Typus' vorsichtig zu verfahren: sicher scheint das Löwenfell und die tragische Maske, während entweder Schwert oder Keule und Schwert möglicherweise Zusatz des röm. Stempelschneiders sind, der auch bei A 8 das pedum und beim Herakles die Keule hinzufügte.

Zackenkrone, die auf den Originalen genügend deutlich und auch mir sicher zu sein scheint.

A 7 (Fig. 10 u. 11). Geht nach rechts, mit der Lyra in der erhobenen Linken und dem Plektron in der gesenkten Rechten; rechtes Spielbein. Auf einigen Exemplaren ist eine hinten flatternde Chlamys sichtbar.


Fig. 9.


Fig. 10.


Fig. 11.

A 8a (Fig. 12) steht, nach links, in derselben Stellung wie A 2, streckt mit der Rechten eine Maske vor, welche Cohén mit Flügeln zeichnet, obwohl diese auf den Originalen nicht deutlich sind [1]).


Fig. 12.


Fig. 13.


Fig. 14.

A 8b (Fig. 13) = A 8a, nur ist auf der Stele ein Lagobolon, mit dem gekrümmten Ende nach oben, sichtbar.

A 9 (Fig. 14) steht, nach links, Kleidung wie A 2, A 8a und A 8b, links Spielbein, zeigt mit einem Stift in der Rechten auf

---

[1]) Eine komische Flügelmaske wäre sehr auffallend. Der auf einigen Exemplaren von der Maske nur nach der einen Seite herabhängende Zipfel, den Cohén für einen Flügel hält, stammt wahrscheinlich vom Haar oder von Binden oder von einer zipfelmützenartigen Kopfbedeckung, wie sie bei komischen Schauspielern sich öfters findet, wozu mir Herr Dr. Scherer einige Beispiele aus der Berliner Gemmensammlung anführt. Die Art der Maske ist auf den Münzen noch deutlich zu erkennen: es ist diejenige mit vorstehender unterer Partie des Gesichts und weitgeöffnetem Munde.

einen Globus, der links vor ihr auf einem niedrigen Postament liegt.

Dazu kommt Herakles nach rechts eilend, die Kithar spielend; das Löwenfell hängt hinten herab und die Keule ist, vom Stempelschneider hinzugesetzt, rechts angelehnt.

Es handelt sich nun zunächst um die Frage, in wie weit in diesen Münztypen wirkliche Kopien der ambrakischen Statuen uns erhalten sind. Können wir eine in sich geschlossene Gruppe von 9 Musen herauserkennen, so wird die Wahrscheinlichkeit sehr gross, dass wir die Münztypen einfach für die ambrakischen Originale setzen dürfen. Das erste ist, dass wir zwischen 8a und 8b wählen; denn beide Varianten sind innerhalb einer Gruppe unmöglich. Die Wahl ist leicht; denn wenn wir sehen, wie ganz unmotiviert das Lagobolon auf 8b aufgeklebt ist in einer Weise, wie es für ein körperliches Rundwerk unmöglich erscheint, so müssen wir der Variante 8a entschieden den Vorzug geben. Das Lagobolon setzte der Stempelschneider hinzu, um die komische Maske als solche verständlich zu machen, wie er die Keule beim Herakles hinzusetzte, um ihn als solchen zu kennzeichnen. Die statuarischen Originale zeigten weder Lagobolon noch Keule: und jenes will für eine verhältnismässig ältere Stufe der Musenbildung recht gut passen. So erhalten wir also nach Zusammenziehung von 8a und 8b neun Musen mit folgenden Attributen: Lyra, Rolle, Kithar, Flöten, tragische Maske, Tanz (?), Kithar, komische Maske, Globus. Da fehlt das Diptychon! Trendelenburg möchte es nicht gern vermissen [1]). Darum hält er es für wahrscheinlich, dass A 1 und A 3 nur Varianten desselben Typus seien, in der ambrakischen Originalgruppe nur eine von beiden Figuren sich befunden habe und man so Platz für die Diptychonmuse gewinne. Aber was für einen Grund hätte der Stempelschneider gehabt eine Stele unter die Kithar zu setzen? Sie erfüllt doch nicht einen ähnlichen Zweck wie Lagobolon oder Keule? Mit demselben Recht könnte man A 3 und A 7 für Varianten desselben Typus halten, die sich nur durch den Unterschied des Spielens und Nichtspielens trennen! Ja es wird sich sogar

[1]) a. a. O., Anm. 20.

später zeigen, dass auf einem und demselben Monumente die Typen A 1 und A 3 neben einander vorkommen. Um so weniger anstössig ist ihre Vereinigung innerhalb einer Gruppe aus dem dritten vorchristlichen Jahrhundert, wo von einer ganz strengen Scheidung der Funktionen noch keine Rede sein kann. So bleibt es also bei der oben festgestellten Reihe der 9 Musen, und ich sehe keinen Grund, in ihnen die ambrakischen Originale nicht zu erkennen. Schreiten wir zur genaueren Analyse.

Dieselbe zerfällt in zwei Teile: sie bezieht sich nämlich entweder auf die Attribute, d. h. die Bedeutung der einzelnen Musen, oder auf die künstlerische Komposition der Typen, d. h. auf die Stellung in der Kunstgeschichte.

Schicken wir der stilistischen Analyse die Betrachtung der Attribute voran. Unter ihnen sehen wir solche, die uns schon von früher bekannt sind, und solche, die uns hier zum ersten Mal begegnen. Zu jenen gehören vor allem die musikalischen Attribute, welche hier auf Lyra, Kithar und Flöten beschränkt sind. Die archaischen Instrumente der *σαμβύκη*, des *βάρβιτον* sind ausser Gebrauch gekommen. Auch der Papyrus ist uns von den Vasen bekannt. Neu hinzugetreten sind die beiden Masken und der Globus.

Plötzlich tritt uns ein völlig neues Bild der Musen vor Augen. Bisher waren sie die einfachen Göttinnen von Sang und Tanz: sie schlossen ihren Reigen um Apollon, sie spielten und sangen zur Lust der Götter und Menschen, sie recitierten aus dem Papyros zum Klange der Kithar Gedichte. Lange Zeit verstummte dann die monumentale Überlieferung: aus dem 5. und 4. Jahrhundert boten sich keine erhaltenen Bildwerke typischer Geltung dar, nur Vasenbilder gewährten einen schwachen Blick in die Entwickelung. Da treten uns aus hellenistischer Zeit die ambrakischen Statuen entgegen und zeigen eine Individualisierung der Attribute, eine Verteilung der Funktionen, welche uns ahnen lässt, dass da eine lange Entwickelung vorhergegangen. Welche war dies und worauf geht die Änderung der alten Typen zurück? Kamen nur neue Attribute specieller Dichtungsgattungen hinzu oder wechselten auch die alten ihre frühere allgemeine Bedeutung in eine besondere ein? Bezeichnet

nun der Papyros eine eng begrenzte Literaturgattung, Kithar und Lyra ein bestimmtes Gebiet der Poesie, wie Masken und Globus? Die Dichter und Schriftsteller[1]) lassen uns im Stich und könnten doch am schnellsten uns die Antwort geben.

Gehen wir vom Globus aus; denn er ist das charakteristischste der neuen Attribute. Was bezeichnet er? Trendelenburg[2]) meinte: die Wissenschaft der Astronomie. Aber wir haben nicht den geringsten Grund anzunehmen, dass in jener Zeit eine Wissenschaft in den Kreis der Musenfunktionen recipiert wurde, zumal eine Kunst, eine Dichtungsart durch dasselbe Attribut des Globus angedeutet werden kann: das astronomische Epos. Zwar ist es eine sehr specielle Art der Poesie, aber auch der Stolz der alexandrinischen Zeit. Seine Anfänge liegen weit vorher, wir wissen von einer hesiodeischen *Ἀστρονομία* — sein Ruhm aber knüpft sich an die Namen des Hegesianax, des Hermippos[3]), des Eratosthenes, vor allem des Arat, der dem astronomischen Epos den Lauf durch die Welt bahnte, von Zeitgenossen durch hohe Lobespreisungen, von den Römern

---

[1]) Von ihnen ist Plato jedenfalls erwähnenswert, wenn er uns auch nicht weiter bringt. Phädr. 759 verteilt er mit einer Art poetischer Spielerei verschiedene Funktionen unter die Musen: Terpsichore erhält den *χορός*, Erato den *ἔρως*; es ist die etymologische Musendeutung, die hier zum ersten Mal auftritt. Im weiteren Verlauf sagt er: *Καλλιόπῃ* und *Οὐρανίᾳ μάλιστα τῶν Μουσῶν περί τε οὐρανὸν καὶ λόγους οὖσαι θείους τε καὶ ἀνθρωπίνους ἱᾶσι καλλίστην φωνήν*. Es ist klar, dass hier bei Urania noch nicht an Astronomie zu denken ist, zumal vorher nur vom Philosophieren die Rede war; auch wäre es sonst nicht möglich, dass Sympos. XII, 187 D der *οὐράνιος ἔρως* der Urania und der *πάνδημος* der Polymnia unterstellt wird. Nur ist interessant, auch hier schon das Streben nach Individualisation zu erkennen. Über etwa hierher gehörige Stellen der hellenistischen Dichter s. u.

[2]) a. a. O., p. 12: cf. dagegen Robert, Erat. catast. p. 246.

[3]) cf. Bergk. anthol. gr. p. 167:

*Πάνθ' Ἡγησιάναξ τε καὶ Ἕρμιππος τὰ κατ' αἰθρην*
*τείρεα καὶ πολλοὶ ταῦτα τὰ Φαινόμενα*
*βίβλοις ἐγκατέθεντο· ἀποσκόπιοι δ' ἀφάμαρτον.*
*ἀλλὰ τὸ λεπτολόγου σκῆπτρον Ἄρατος ἔχει.*

Mit Recht schliesst Robert (a. a. O. p. 222) aus diesem Epigramm des Ptolemäus, dass Hegesianax und Hermippos gleichfalls astronomische Epiker gewesen wären.

durch zahlreiche Übersetzungen geehrt wurde und eine seltene Popularität besass.

Es kann also kein Zweifel darüber herrschen, dass nur in dieser Zeit die Entstehung einer astronomischen Muse denkbar sei. Aber können wir nicht genaueres, können wir nicht den Ort der Entstehung feststellen? Sehen wir uns in den hellenistischen Residenzen um. Pergamon fällt von vornherein weg; denn von grossen pergamenischen Dichtern des astronomischen Epos wissen wir nichts. Alexandreia besass ja solche: aber die Blüte dieser Dichtungsart fällt dort in das Ende des dritten Jahrhunderts, also zu spät, als dass durch ihren Einfluss eine schon zur selben Zeit in Ambrakia befindliche Muse des Globus erklärlich wäre. Hegesianax lebt zu eben derselben Zeit in Antiocheia. Wir brauchen einen astronomischen Dichter, der mindestens in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts lebte! Nun, ein besserer als Aratos lässt sich wohl nicht finden. Er muss vor dem Tode des Antigonos Gonatas, vor 240, gestorben sein. Er war der erste sowohl als auch der berühmteste astronomische Dichter dieser ganzen Zeit, er schrieb sein Werk auf Veranlassung des Königs selbst, welcher in seiner Residenz im Wetteifer mit den gleichzeitigen Fürsten Leute wie Alexander Aetolus, Hieronymus von Kardia, Antagoras von Rhodos, den Stoiker Persaios um sich versammelte, er wurde schon von seinen Zeitgenossen in den Himmel erhoben[1]. Unter solchen Umständen ist die Vermutung schwer abzuweisen, dass die astronomische Muse ihre Entstehung den eifrigen Bemühungen des Antigonos Gonatas verdankt, seinem Pella durch den Ruhm des aratischen Werkes neben den anderen blühenden Residenzen der hellenistischen Zeit einen gleichberechtigten Platz zu verschaffen.

Doch sei dem, wie ihm wolle, — dass vor dem dritten Jahrhundert eine astronomische Muse nicht existiert habe, können

---

[1]) Das Epigramm des Kallimachos auf Arat (Anth. Pal. IX 507) lautet:

*Ἡσιόδου τό τ' ἄεισμα καὶ ὁ τρόπος· οὐ τὸν ἀοιδῶν*
*ἔσχατον, ἀλλ' ὀκνέω μὴ τὸ μελιχρότατον*
*τῶν ἐπέων ὁ Σολεὺς ἀπεμάξατο. χαίρετε λεπταὶ*
*ῥήσιες, Ἀρήτου σύμβολον ἀγρυπνίης.*

wir als sicher annehmen. Infolgedessen sind wir auch im Stande über die anderen Attribute genaueres festzustellen. Die Rolle fällt als Musenattribut vor den Globus: denn einmal begegnete sie uns schon als solches auf den Vasen, deren Maler doch einem neuen Typus nicht so schnell zu folgen pflegen, und dann beweist es durch sich selbst die später zu analysierende halikarnassische Statuenbasis[1]), auf welcher noch kein Globus, wohl aber der Papyros sich in den Händen der Musen findet. Sein terminus ante quem wird also durch die Priorität vor dem Globus als das 3. Jahrhundert erwiesen und seine Entstehungszeit durch das zahlreiche Vorkommen auf späteren rotfigurigen Vasen bis etwa zur Scheide des 5. und 4. Jahrhunderts heraufgerückt, wenn nicht noch weiter hinauf. Jedenfalls wird so der Papyros in die nächste Nähe der alten allein musikalischen Beigaben der Musen gebracht und lässt daher nur die Deutung auf ein neben Kithar und Flöte gleichgeartetes Mittel des musikalischen Vortrages bestehen. Seine spätere Auslegung als Symbol der Geschichte hat hiermit nichts zu thun. Das Diptychon, welches den ambrakischen Musen fehlt, verdankt wohl einer späteren Individualisierung seinen Ursprung, konnte sich aber in der ersten Zeit nicht zu einer dem Papyros gleichberechtigten Stellung erheben.

Zwischen Rolle und Globus liegen die Masken: nicht nur historisch, sondern auch ihrem Wesen nach. Jene steht noch in lebendigem Zusammenhang mit den alten Musikinstrumenten, dieser ist das kalte Symbol einer didaktischen Dichtungsgattung: die Masken vereinigen beide Elemente, sie symbolisieren noch eine Poesieart, die dem Gebiete der alten Musen näher steht. Wiederum beweisen Vasen sowohl als die oben erwähnte halikarnassische Basis, dass diese Mittelstellung der Masken auch den historischen Thatsachen entspricht: jene durch deren Fehlen auf ihnen, die doch die Rolle schon haben, diese durch das Vorhandensein der tragischen Maske auf einer Darstellung, die den Globus als Musenattribut noch nicht kennt. Dass die halikarnassische Basis nur die tragische Maske zeigt, beweist uns noch

---

[1]) s. Abschnitt V.

mehr — beweist, dass nicht zur selben Zeit die Masken der Tragödie und der Komödie in den Kreis der Musenattribute aufgenommen wurden und also auch zwischen diesen selbst ein Nacheinander zu konstatieren ist[1]). So ergiebt sich eine geschlossene historische Reihenfolge von der Rolle über die tragische zur komischen Maske bis zum Globus, in der wir die stetige Entwickelung von den älteren musikalischen zu den späteren symbolisierenden Attributen beobachten können: und wie zur Bestätigung dieser Ansicht hält die tragische Muse der halikarnassischen Basis in der einen Hand noch die Rolle. Es ist diese historische Reihenfolge ein getreues Spiegelbild der gleichzeitigen literarischen Entwickelung. Wie in der ältesten Zeit von einer strengen oder nur bewussten Scheidung der verschiedenen Bestandteile der μολπή nicht die Rede ist, so singen, spielen und tanzen auch die Musen in dieser Periode ohne individuellere Unterschiede. Von den alten Musikattributen sondern sich allmälig die einfachen Formen der Kithar, Lyra, Doppelflöte als die allein gebräuchlichen ab. Zuerst tritt der Papyros hinzu, der nur eine andere Seite der musikalisch-poetischen Thätigkeit, aber doch eine ebenso allgemeine bezeichnet. Es folgt das Diptychon, welches für kleinere Gedichte in Gebrauch ist, — die erste Spur einer bestimmteren Unterscheidung von Dichtungsgattungen. Die Sterne der blühenden tragischen Poesie und bald darauf der Komödie Athens steigen auf: ihrem Erscheinen folgt die Schöpfung der tragischen und dann der komischen Muse mit ihren Attributen, die nunmehr ganz abgesonderte Dichtungsgebiete bezeichnen: dass dieselben der attischen Kunst ihr Dasein verdanken, ist mehr als wahrscheinlich — und Kephisodot mag es gewesen sein, der in seinen helikonischen Gruppen, wo er durch die Neunzahl zur möglichsten Specialisierung gezwungen war, den neuen durch die Entwickelung des 5. Jahrhunderts möglich gewordenen Typen auch an der heiligsten Stelle des bötischen Temenos einen

[1]) Ein Ausdruck wie τραγικὴ Μοῦσα bei Simonides 181 Bergk, Simmias Theb. 1 u. Callim. fr. 98c. Schneider beweist natürlich garnichts für die Entstehungszeit der tragischen Muse. Er braucht ebenso wenig persönlich verstanden zu werden wie βουκολικαὶ μοῦσαι bei Theokrit 9, 28 u. a.

ewigen und für die Zukunft entscheidenden Platz anwies. So stand es beim Anbruch der hellenistischen Zeit: das Haupterzeugnis ihrer gewaltsamen Dichterei war das didaktische Epos, und unter dessen Arten stand wieder die astronomische Dichtung nicht nur in höchster Blüte, sondern der vorhellenistischen Epik auch am nächsten: war sie doch angefüllt mit Sagen und Histörchen mythologischen Inhalts, die bei Gelegenheit eines jeden Sternbildes mit seltener Gelehrsamkeit vorgetragen wurden. So entstand die astronomische Muse, die mit ihrer speciellsten Dichtung der ganzen vorhergehenden Entwicklung, welche auf eine immer stärker werdende Individualisierung der Poesiegattungen hinausläuft, die Krone aufsetzt. Hier war die Grenze zwischen Kunst und Wissenschaft: bald trat auch diese in den Kreis der Musenfunktionen ein, voran die Geschichte unter dem Zeichen des Papyros. So lehrte uns die Analyse der neuen Attribute, in welcher Weise sich die Wandlung der Musenfunktionen in der ganzen Zeit, aus welcher uns sonst jede diesbezügliche Nachricht fehlt, allmälig vollzog. In der hellenistischen Periode stehen die Musen da — nicht mehr als die Göttinnen, die unter Führung Apollons Erde und Himmel singend und tanzend durchziehen, sondern die gebannt sind in die kühlen Hallen der Bibliothek und durch die stumme Sprache der Allegorie und Symbolik die einzelnen Teile und Teilchen der grossen Dichtkunst wie Rubriken der Bücherabteilungen zu erkennen geben.

Und wenn wir auf die literarischen Bestrebungen dieser Zeit im Allgemeinen blicken, wo die Dichter der Gelehrsamkeit und die Künstler der Allegorie sich befleissigen, — welchen passenderen Hintergrund zu den neuen Musenbildungen können wir finden? Wüssten wir Genaueres von den alexandrinischen und pergamenischen Bestrebungen, welche auf bibliothekarische Einteilungen oder auf Systematik der Literatur hinzielten, so würde sich vielleicht auch im Einzelnen feststellen lassen, welche ganz bestimmten Fächer nach verschiedenen Auffassungen den einzelnen Musen unterstellt wurden, von denen ja einige im Besitz von ziemlich allgemeinen Attributen sind. Nach unserer Überlieferung aber haben wir nicht den geringsten Grund an eine be-

immte und überall verbreitete Feststellung und Verteilung der usenfunktionen zu glauben.

Wie mit den literarischen, so stimmt auch mit den künstle-schen Bestrebungen der hellenistischen Zeit die oben charak-risierte Umbildung der Musentypen. Eine Kunst, welche das omereum[1]) schuf, in dem die verschiedensten Personifikationen r Städte sich befanden, — welche die Pompa des Ptole-äos II.[2]) mit den Figuren des im Schauspielerkostüm auftreten-n Eniautos, der Penteteris, der Arete, aller asiatischen und siotischen Städte ausstattete und in demselben Zuge die oren, wie Athenäus sagt, jede mit den *ἴδιοι καρποί* zeigte, — ne solche Kunst war wie geschaffen dazu, die symbolisierende ichtung, welche sich bei den Musenattributen immer mehr ltend machte, zur Herrschaft zu bringen.

---

Die Analyse der ambrakischen Musentypen hinsichtlich der tribute belehrte uns über die vorausgegangene Entwicklung den Funktionen der Musen; wir stehen nun vor der zweiten fzuwerfenden Frage: In wie weit unterrichtet uns eine Analyse rselben Typen hinsichtlich ihrer künstlerischen Komposition er die Herkunft und das Alter der einzelnen, über ihre Stellung der Kunstgeschichte?

Durchmustern wir unter diesem Gesichtspunkte die ambra-schen Statuen, so bieten sich vor allem zwei Handhaben dar, it deren Hilfe eine stilistische Analyse unternommen werden nn: Gewand und Haltung. Wenn wir nämlich nicht ver-ssen wollen, dass uns ja die Statuen Ambrakias nur in der iedergabe eines römischen Münzstempelschneiders vorliegen, die it der nötigen Vorsicht behandelt werden muss, so können wir ne stilistische Untersuchung nicht an beliebige kleinere Merk-ale anknüpfen, sondern dürfen uns nur eines solchen Mass-abes bedienen, welcher in seiner prinzipiellen Giltigkeit nicht r Willkür eines Kopisten unterworfen war. Derartig sind aber e oben erwähnten beiden Gesichtspunkte.

---

[1]) Ael. v. h. 13, 21.
[2]) Athen. V, 198 A.

Es zeigt sich nämlich auf den ersten Blick, dass sowohl hinsichtlich des Gewandes als der Körperstellung bei den ambrakischen Typen zwei Behandlungsarten sich streng von einander scheiden, die selbst vom schlechtesten Kopisten wegen ihrer Bedeutung für den ganzen Typus nicht vermengt werden konnten: wir bemerken, dass die Tracht entweder gegürteter Chiton mit Himation oder ohne dasselbe ist, und dass andererseits die Körperstellungen durch das Vorhandensein oder Fehlen einer zugefügten Stele bedingt werden.

Um zunächst bei der Kleidung zu bleiben, so ist der angegebene Unterschied in der Art derselben von der grössten Wichtigkeit. Die schlichtere Tracht des blossen gegürteten Chitons, sei es mit angehängter Chlamys oder ohne dieselbe, ist die Göttinnenkleidung der älteren Zeit bis in die Blüteperiode der griechischen Kunst, während das faltig herumgeschlungene Himation — gleichsam eine Koncession an die Wirklichkeit des Lebens — vom 4. Jahrhundert an allmälig in die Typen der Göttinnen einzudringen beginnt, wobei es die ältere Weise durchaus nicht verdrängt. Betrachten wir von diesem Standpunkte aus unsere ambrakischen Statuen, so ergiebt sich folgendes Resultat: ganz in der älteren Kleidung zeigen sich A 3 und A 7, die Lyraspielerinnen, und A 5, die tragische Muse, — es schwankt A 1[1]), die übrigen haben Himation. Was hieran auffallend ist, besteht in der Eigentümlichkeit, dass nicht alle diejenigen Typen, deren Attribute wir vorher als älter erkannten, auch die ältere Art der Tracht zeigen: man sollte füglich erwarten, dass wie die lyraspielenden Musen auch die der Flöten und vielleicht auch die des Papyros die himationlose Kleidung aufwiesen, während andererseits die tragische Muse in älterer Weise gekleidet[2]) Befremden erregen muss.

[1]) Das Schwanken der Kleidungsart bei A 1 kann ich mir nicht anders als durch eine Konfusion des Stempelschneiders erklären, der zwei Typen vermengte; denn in der ambrakischen Originalgruppe kann nur eine spielende Muse mit beigefügter Stele angenommen werden.

[2]) Das die Kleidung von A 5 nicht etwa die der Tragöden ist, wie sie später für die Muse beliebt wird, beweist ein Vergleich mit eben diesen späteren Darstellungen: hier ist sie einfacher Chiton mit einfachem Gürtel

Diese scheinbaren Widersprüche lösen sich sofort, wenn wir
as andere Moment unserer stilistischen Analyse heranziehen:
ie Art der **Körperstellung**. Dass die Behandlung der Position
ner der Hauptpunkte in der Entwicklung der alten Kunst ist,
t allgemein anerkannt. Wie sich aus den älteren schematischen
tellungen zunächst freiere sitzende oder stehende Typen ent-
ickelten, wie dann allmälig, wenn auch unter bestimmten Ge-
ohnheiten und mit Bevorzugung gewisser *σχήματα*, das Spiel
er sich kreuzenden oder mit einander korrespondierenden Kör-
erlinien ausgebildeter und reicher wird, lehrt schon der ober-
ächlichste Blick auf die typologische Geschichte der alten Kunst.
Vir haben es hier vor allem mit jener radikalen Veränderung
ı thun, die in der Körperposition durch Hinzufügung der **Stele**
ervorgerufen wird. Diese Stele hat in der griechischen Plastik
ıre eigene Geschichte. Sie bildet einen der Hauptmerksteine
ıf der Grenze zwischen der älteren, strengen und der jüngeren,
eieren Kunstrichtung: ihre Rolle beginnt an Bedeutung zu ge-
innen um die Scheide des 5. und 4. Jahrhunderts. Und dies
war zunächst in technischer Beziehung, doch ohne sich darauf
ı beschränken. Als der attische Marmor anfing das pelopon-
esische Erz zu verdrängen, da stellte sich mehrfach die Not-
endigkeit heraus, dem zerbrechlicheren Material, in dessen Be-
beitung zu freieren Motiven man durchaus noch keine Übung
atte, durch allerhand Stützen, sei es Baumstämme oder Stelen
ler Attribute, den erforderlichen Halt zu geben, den das ältere
stere Material entbehren konnte. So sehen wir namentlich in
er jüngeren attischen Schule diese Stütze eine grosse Rolle
ielen und, obwohl aus technischen Gründen zur Anwendung
ebracht, so doch auch einen kompositionellen Einfluss ausüben.
erselbe Praxiteles, der uns die sichersten Beweise für die aus-
edehnte Benutzung der Stütze liefert, hat sich gewöhnt Hand
ı Hand mit diesem Umstand seinen Statuen jene eigentümliche
eschwungene Linie zu geben, die uns als ein Hauptcharak-
ristikum seines Stils erscheint. Aus dieser kompositionellen

ıd Überschlag, später ein glattes, weites Kleid mit breitem Gürtel, Ärmeln
ıd ohne Überschlag.

Bedeutung der Stütze lässt es sich erklären, wenn dieselbe auch bei Werken, die in Erz ausgeführt waren und also dieses technischen Hilfsmittels leicht entraten konnten, in Anwendung kam: so bei der Polykletischen Amazone.

So ist der Gebrauch der Stele oder ihres Surrogats gleichsam der Stempel des Übergangs einer älteren Kunstweise in eine solche, wo durch freiere Entwicklung der Körperlinien teils aus rein kompositionellen Gründen, teils wirklich zu technischen Zwecken die Anwendung jenes Mittels empfohlen schien. Wenn wir unter diesem Gesichtspunkt auf unsere ambrakische Musenreihe zurückblicken, so ergiebt sich zunächst eine notwendige Zweiteilung in ruhig stehende resp. gehende und in solche Figuren, die sich der Stele bedienen: zur ersten Klasse gehören A 3, A 5, A 6, A 7, A 9; zur zweiten die übrigen. Letztere teilt sich wieder in zwei Unterarten, je nachdem die Figuren wie A 1 und A 4 sich der Stele zuwenden[1]) oder wie A 2 und A 8 sich rückwärts auf dieselbe stützen. Es liegt nun in der oben auseinandergesetzten Natur der Stele begründet, dass diejenigen Typen, bei welchen dieselbe zur Anwendung kommt, jünger sind als die ohne Stele — oder, richtiger ausgedrückt, dass, wenn der betreffende Typus nicht schon durch das Attribut in eine relativ spätere Zeit herabgesetzt wird, durch etwaige Anwendung der Stele dies der Fall ist. Führen wir dies im einzelnen durch und setzen wir zugleich die dadurch entstehende Reihe mit derjenigen zusammen, welche sich bei der Betrachtung des Gewandes und der daraus fliessenden Chronologisierung ergab.

A 3 und A 7 älteres Attribut, ältere Position: ältere Tracht.
A 1 älteres Attribut, jüngere Position: schwankende Tracht.
A 4 älteres Attribut, jüngere Position: jüngere Tracht.
A 2 älteres Attribut, jüngere Position: jüngere Tracht.
A 5 nicht zu junges Attribut, ältere Position: ältere Tracht.
A 8 jüngeres Attribut, jüngere Position: jüngere Tracht.
A 9 jüngeres Attribut, ältere Position: jüngere Tracht.
A 6 attributlos, ältere Position: jüngere Tracht.

[1]) Die flötentragende Muse der Vase I 6 zeigt den Typus der zurückgelehnten Gestalt nach Art von A 2 und A 8. Hier ist die Tracht scheinbar blosser Chiton.

Diese Tabelle giebt die Auflösung der Schwierigkeiten, die sich bei der Anwendung der Resultate betreffs der Gewandbehandlung herausstellten. Wir mussten uns dort wundern, dass, wie es bei den lyraspielenden Musen incl. der einen Variante von A 1 der Fall ist, nicht auch bei den Musen der Flöte und Rolle die ältere Tracht erscheint, zumal die spätere tragische Muse A 5 diese aufweist. Jetzt aber erkennen wir, dass in den Typen A 2 und A 4 uns eine jüngere Form vorliegt, die durch die Anwendung der Stele sich charakterisiert, welche die älteren Typen A 3 und A 7 nicht zeigen.

Fassen wir demnach das Resultat obiger Tabelle zusammen, so ergiebt sich, dass, wo jüngere Attribute vorliegen, auch stilistische Zeichen des jüngeren Ursprungs sich finden, und, wo das eine der letzteren sich auch bei Musen älterer Funktionen vorfindet, gleichfalls das andere angetroffen und somit die ganze Form des Typus in eine jüngere Entstehungszeit verwiesen wird. Ohne weiteres klar ist dies bei A 8 und A 9, von denen bei diesem Typus die Gewandart, bei jenem sowohl die Gewandart als die Position den jüngeren Attributen entsprechen. In derselben Weise entspricht bei A 3 und A 7 dem älteren Attribut sowohl ältere Tracht als Position, während bei A 1 die Tracht schwankt, gleichsam zwischen dem älteren Attribut und der jüngeren Position. A 2 und A 4 zeigen bei älteren Attributen jüngere Tracht, aber auch jüngere Position. Als besonders eigentümlich bleiben übrig A 5 und A 6. Jener Typus erinnert durch seine ältere Tracht und Position daran, dass gerade die tragische Maske, wie sich oben schon aus anderen Gründen ergab, von den späteren Attributen das früheste ist, weshalb wir in der Tabelle es mit »nicht zu jung« bezeichnet haben. Nun ist sicher, dass die ganze Kompositionsweise von A 5 sich von derjenigen des Typus A 8, der ihm inhaltlich korrespondiert, so unterscheidet, dass ihre Entstehungszeiten von einander völlig getrennt werden müssen und wir zugleich, durch chronologische wie stilistische Gründe bewogen, das Original des Typus A 5 getrost in eine Zeit versetzen dürfen, in welcher er den älteren Typen A 3 und A 7 näher stand als den jüngeren Formen

A 8 etc.[1]). Die A 5 auch stilistisch entsprechende Form der komischen Muse werden wir vielmehr später auf dem Neapler Musensarkophage wiederfinden. Als einzige Schwierigkeit bleibt A 6. Wenn wir nämlich die Attributlosigkeit dieser Muse, deren Typus später für die Funktion des Tanzes verwendet wurde, als ein »älteres Attribut« ansehen, wozu wir gemäss der Entwicklung der Musenfunktionen guten Grund hätten, so würde sich der eigentümliche Fall ergeben, dass eine Muse älterer Funktion und älterer Position jüngere Tracht hätte. Dies würde dem oben aufgestellten Satze, dass bei Musen älterer Funktionen sich neben dem einen Merkmal jüngeren Stils auch stets das andere findet, widersprechen. Denn während die Gewandart einer jüngeren Epoche angehört, liegt in der Art der Körperstellung hier kein Hinweis auf eine spätere Entstehungszeit. Diese Schwierigkeit würde sich nun heben, wenn sich nachweisen liesse, dass die Attributlosigkeit von A 6 nur scheinbar eine »ältere Funktion« und vielmehr der ganze Typus eine Schöpfung der jüngeren, hellenistischen Zeit sei, wobei die gehende Körperposition nichts zu sagen hätte, da sie nicht »älter« sein muss, sondern nur sein kann[2]). Und dieser Nachweis kann in der That geführt werden. Das Charakteristikum von A 6 ist nicht die Tracht, denn diese gehört zu den gewöhnlichsten vom 4. Jahrhundert an, sondern die Zackenkrone. Durch diese unterscheidet sich der Typus A 6 von all seinen vielen Repliken, wie wir sie später finden werden: und nur eine einzige Darstellung liefert eine Parallele, die aldobrandinische Hochzeit. Dass auf derselben keine gewöhnliche Hochzeit dargestellt sei, sondern dass göttliche Wesen an derselben teilnehmen, ist längst erkannt. So erinnern auch diejenigen beiden Figuren, welche am meisten nach rechts stehen, durch die Kronen[3]), die ihnen aufgesetzt

[1]) Dazu kommt, dass die Form der trag. Muse: Löwenfell und Maske, die wir oben als die wahrscheinliche des Originals hinstellten, durchaus eine ältere Stufe repräsentiert.

[2]) Überhaupt muss der Ausdruck „älter“, wie wir ihn bisher gebrauchten, nur in diesem potentialen Sinne verstanden werden. Himation wie Stele weisen unbedingt auf eine jüngere Entstehungszeit hin, Chiton und Stelenmangel aber nicht notwendig auf eine ältere.

[3]) Nach genaueren Mitteilungen von Herrn Dr. Max. Mayer ist der

sind, deutlich daran, dass hier keine Sklavinnen, sondern Göttinnen dem Feste beiwohnen. Es entsprechen aber diese beiden Figuren durchaus den ambrakischen Typen A 3 und A 6. Die lyraspielende Gestalt ist nämlich durch nichts mit der anderen verbunden, wie es einige schlechte Publikationen des Gemäldes zeigen, sondern diese ist im Spielen begriffen, jene steht ruhig da. Sei es nun, dass diese beiden Figuren des Gemäldes wirklich Musen darstellen, eine Annahme, zu der ich hinneige, oder nicht, — jedenfalls ist klar, dass der Maler bei ihrer Ausführung dieselben Typen benutzte, die uns in A 3 und A 6 vorliegen. Ja man könnte bei einer genauen Inspicierung der Münze, welche uns A 3 liefert, sogar auf dem Kopfe der Muse Reste einer ähnlichen Zackenkrone entdecken, wie sie A 6 schmückt; jedenfalls zeigt sie einen Kopfschmuck, der bei keiner der anderen Figuren beobachtet wird; doch wage ich nicht diesen Schein für Wahrheit zu nehmen, obwohl dadurch die Identifikation der Figuren des Gemäldes mit den ambrakischen Typen evident würde. So viel ist sicher, dass durch die Übereinstimmung des Typus A 6 auf beiden Darstellungen[1]), welche hauptsächlich auf dem Schmucke der Zackenkrone beruht, seine Entstehung eben in die hellenistische Periode verwiesen wird, in welche das Original der aldobrandinischen Hochzeit wie das des Münztypus hinaufreicht.

Somit bleibt thatsächlich keine der ambrakischen Musen übrig, bei welcher nicht entweder einer jüngeren Funktion auch jüngere stilistische Merkmale entsprächen (A 6, A 8, A 9) oder eine ältere Funktion sei es ein älterer Kunststil (A 3, A 5, A 7), sei es die beiden erwähnten Merkmale einer jüngeren Kunstrichtung begleiten (A 1, A 4, A 2). Ich kann hierin keinen Zufall sehen, sondern glaube, dass man die ambrakischen Musen ähnlich, wie man sie hinsichtlich der Attribute in verschiedene

---

Kopfschmuck der lyraspielenden Figur ein goldenes, ausgezacktes oder mit Bekrönung versehenes Diadem, die Zackenkrone der anderen Gestalt hellfarbig und von nicht festem Stoff.

[1]) Die Unterschiede sind unwesentlich. Es käme dabei hauptsächlich die Haltung des rechten Armes in Betracht, der auf dem Gemälde an der Brust liegt, auf der Münze dagegen im oder allenfalls vor dem Gewande.

historische Klassen zerlegt, auch stilistisch nicht auf einen Haufen werfen darf, sondern in ihnen mindestens zwei Reihen von Typen unterscheiden muss, welche in einem historischen Verhältnis zu einander stehen.

So haben die ambrakischen Musen ihre Schuldigkeit gethan: sie haben sich der hohen Stellung, die sie methodisch einnehmen, ohne sie historisch zu verdienen, würdig gemacht, indem sie uns nach einer scharfen Analyse einen nicht unbedeutenden Einblick in die ihnen vorausliegende Entwicklung der Musendarstellungen gestatteten, welcher mit Hilfe anderer Mittel für uns nicht zu erreichen war. Es empfiehlt sich zum Schluss noch einmal an der Hand der einzelnen Typen die Betrachtungen dieses ganzen Abschnittes zusammenzufassen.

A 3 und A 7 sind sowohl hinsichtlich des Attributes als der Tracht als der ganzen Komposition die ältesten der ambrakischen Typen: sie scheinen des 5. Jahrhunderts würdig.

A 5 verdankt seine Entstehung einer Zeit, in der das Attribut der tragischen Maske noch nicht allzu verbreitet war: namentlich die Tracht weist auf eine verhältnismässig frühe Epoche hin.

A 1 ist eine Weiterbildung von A 3: die Benutzung der Stele und die teilweise angewandte jüngere Tracht rücken sein Original hinter das fünfte Jahrhundert.

A 2 und A 4 sind ebensolche Weiterbildungen älterer, nicht erhaltener Typen: sowohl Tracht wie Stele weisen auf eine jüngere Zeit hin.

A 6 ist eine Schöpfung der jüngeren Epoche.

A 8 und A 9 gehören nach Attributen, Tracht und Komposition ganz einer jüngeren Zeit an.

Hiermit schliesse ich die Besprechung der ambrakischen Musen. Es wäre freilich erwünscht, wenn wir die Stufen der Entwicklung in den Musendarstellungen, welche wir nun überblicken, auch mit den bestimmten Persönlichkeiten derjenigen grossen Künstler verbinden könnten, von denen wir vorher fast nur die Namen nennen konnten. Jedoch, obwohl es sehr verlockend erscheint, namentlich mit Kephisodot manche der radikalen Veränderungen, welche sich hinsichtlich der Tracht und der Position der Statuen innerhalb der Entwicklung ergaben, in

Verbindung zu bringen, so können doch derartige Vermutungen nie einen höheren Grad von Wahrscheinlichkeit erlangen.

---

Den ambrakischen Musen schliesse ich die Besprechung einiger »aretinischer« Gefässfragmente [1]) an, teils weil sie historisch ihnen folgen (sie stammen aus dem 2.—1. Jahrhundert), teils weil auch sie die Vereinigung der Musen mit Herakles zeigen, teils endlich weil die über die ambrakischen Musen angestellten stilistischen Untersuchungen durch sie eine gute Ergänzung erhalten. Die Hauptwichtigkeit der Fragmente besteht allerdings darin, dass hier den einzelnen Musen Namen beigeschrieben sind: doch schieben wir die Ausführung der daraus resultierenden Thatsachen bis zum letzten Teil unserer Abhandlung auf, in welchem die Benennungsfrage in ihrer ganzen Ausdehnung behandelt werden wird.

Die Bedeutung der aretinischen Gefässe liegt in dem Umstande, dass durch sie eine Reihe derjenigen Kunsttypen, welche die hellenistisch-frührömische Welt beherrschten, in ziemlich früher Form uns überliefert wird. Und auch unsere Musenfiguren stehen in einem nicht zu leugnenden Verwandtschaftsverhältnis zu den eben betrachteten Typen der hellenistischen Zeit. Sie zeichnen sich durch eine reichere Gewandung aus und scheinen alle mit dem Himation bekleidet zu sein. Fast genau wiederholt sich der Typus A 6, nur ohne Zackenkrone. Herakles stützt sich hier auf die Keule und ist reich bekleidet. Vom Typus A 7 lernen wir eine Variante kennen, welche durch die reichere Bekleidung mit dem Himation gebildet wird und sich in den vorher erkannten Entwicklungsgang gut einreiht. Hier begegnet uns auch die unter den ambrakischen Figuren vermisste Muse des Diptychons, welche dasselbe in der einen Hand hält, während die andere den Stift fasst. Die Muse des Papyros hält

---

[1]) Einen Teil erwähnt Gamurrini im bull. d. i. 1884 p. 49; genauere Angabe: Notizie degli scavi 1884 p. 377, wo das grösste Fragment auf t. VIII, 2 abgebildet ist. Genaueres konnte ich trotz Anfrage in Arezzo nicht erfahren.

diesen auch hier offen in den Händen; es fehlt die Stele, während die reichere Gewandart sich findet. Nach dem im Vorigen erkannten Zusammenhang ist es ein Leichtes auch diese Musendarstellungen in die gesamte Entwicklung einzureihen.

Auch auf einigen Fragmenten der in Berlin befindlichen aretinischen Gefässformen glaube ich zwei Musendarstellungen erkannt zu haben, von denen die eine den gewöhnlichen Typus der kitharspielenden Figur, die andere eine Muse, wie es scheint, mit geschlossener Rolle darbietet. Doch fehlen hier sowohl Namenbeischriften als überhaupt jeder genauere Anhalt. Anderes übergehe ich.

---

Nachdem wir uns so mit der Weise vertraut gemacht haben, in der vom 3.—1. Jahrhundert die Musen dargestellt wurden, sind diejenigen Musendarstellungen zu erwähnen, welche in dieselbe Zeit fallen, aber nur durch literarische Überlieferung uns bekannt sind. Zuerst die des Rhodiers Philiskos aus dem 2. Jahrhundert, welche in der porticus der Octavia mit Latona, Diana, Apollo (nackt von Philiskos und bekleidet von Timarchides) aufgestellt waren[1]; dann ungefähr aus derselben Zeit die ehernen Musen des Polykles, die man mit einer Konjektur eines Varrofragmentes[2]) hergestellt hat[3]). Endlich die Musen des Eubulides[4]), welche zu Athen mit Mnemosyne, Zeus, Apollon, Athena Paionia standen[5]).

[1]) Plin. 36, 34.

[2]) Varro apud Non. s. ducere et aerificium: nil sunt Musae vestrae policis [Polyclis] . . .

[3]) Klügmann (Arch. Ztg. 1877 p. 13) identificiert diese beiden Gruppen, doch sehe ich dazu keinen triftigen Grund.

[4]) Paus. 1, 2, 5.

[5]) Ich kann nicht beurteilen, ob Julius (Mitt. VII p. 95) mit Recht annimmt, auf der Eubulidesbasis, welche bekanntlich südöstlich vom Dipylon wiedergefunden ist, hätten nur 3 Musen Platz; Milchhöfer (bei Baumeister, Denkm. d. kl. Alt. p. 162) rechnet einen dort gefundenen Kopf, den Julius für den einer Nike hält, zu einer Muse.

# V.

## Hellenistische Reliefs.

Bei Halicarnass wurde im Jahre 1868 eine Statuenbasis gefunden, welche auf ihrem kreisrunden Relief eine Darstellung von 9 Musen enthält. Sie ist von Trendelenburg (Winckelmannsprogramm Berlin 1876) herausgegeben und aus-





Fig. 15.

führlich besprochen worden. Sowohl der ganze Stil und die saubere Technik, als besonders die Art der Charakterisierung der einzelnen Musen lassen keinen Zweifel übrig, dass wir es mit einem Werke mindestens der hellenistischen Zeit zu thun

haben. Eine genauere Betrachtung wird dies bestätigen. Zunächst die Feststellung der einzelnen Typen.

H 1 Muse stehend, en face, die rechte Hand auf einen Baum hoch gestützt, in der herabhängenden Linken zwei Flöten. Chiton und über die Schulter geworfenes Himation. Linkes Spielbein.

H 2 stehend mit linkem Spielbein, die Rechte in die Hüfte gestützt, die Linke auf eine rechts neben ihr stehende grosse Kithar gelegt. Chiton und Himation, welches durch einen Gürtel gesteckt ist; der Hinterkopf ist (wahrscheinlich vom Himation) verhüllt.

H 3 stehend, en face, die Linke stützt sich hoch auf einen Baum, die Rechte hebt das Himation über den rechten Fuss empor, welcher stark vorwärts schreitet. Es ist dieselbe Stellung wie die der tanzenden Muse auf Vase I 4.

H 4 (vgl. dazu die Gemme Fig. 16) stehend, en face, mit linkem Spielbein, Kopfwendung nach rechts. Die Haltung der Arme und das Gewandmotiv ist dasselbe wie bei A 6, nur hält hier die herabhängende Linke eine kleine Kithar.

Fig. 16.

H 5 sitzend nach rechts auf einem Felsstück[1]), tief ins Himation gehüllt; das rechte Bein liegt über dem linken. Kopfwendung links. Die Rechte ist auf den Felsen gestützt, die Linke hält ein geschlossenes Diptychon. Vor dem Sitz steht ein dazu gehöriger Kasten.

H 6 stehend, en face, linkes Spielbein. Kleidung wie H 1. Die Rechte ist mit der geschlossenen Rolle erhoben; die Linke liegt auf einem Fels (oder Lyra? oder dem rechten Knie von H 7).



Fig. 17.

H 7 (vgl. dazu die Gemme Fig. 17) sitzend nach links auf einem Fels, Chiton und Himation, die Rechte ist zum Kinn geführt, die Linke scheint attributlos auf den Fels sich zu stützen.

H 8 stehend nach rechts, tief in das Himation gehüllt, stützt sich mit dem rechten Ellbenbogen auf einen Felsen, die



[1]) Trendelenburg erkennt einen Stuhl.

Hand am Kinn, die linke Hand ist unter dem r. Arm sichtbar. Fransen am Himation.

H 9 sitzend nach links, Kopfwendung en face, der Chiton sinkt von der rechten Schulter herab, das Himation ist um die Schenkel gelegt. Die Rechte mit der tragischen Maske ist erhoben, die Linke, auf den Fels gestützt, hält eine Rolle. Der Kothurn unter den Füssen ist sichtbar.

Da die Darstellung im Kreis rund herumläuft, so haben wir das Recht einen beliebigen Anfangs-, Mittel- und Endpunkt derselben zu wählen. Trendelenburg hat in seiner Publikation das Rund so aufgewickelt, dass er mit H 2 beginnt und mit H 1 schliesst, — entschieden mit Unrecht. Sein leitender Gedanke dabei war auf diese Weise eine dreifache Teilung der Musen zu ermöglichen, indem er H 2—H 4 unter Lyrik, H 5 – H 7 unter Epik und H 8, H 9, H 1 unter Dramatik zusammenfasste. Zunächst aber scheint überhaupt eine derartige Einteilung in diese drei Dichtungsgattungen mehr von modernen Gewohnheiten diktiert zu sein, als unserer Kenntnis von der Einteilung der Poesie seitens antiker Forscher irgendwie zu entsprechen. Dann aber kann sie auch nur mit Willkür im einzelnen durchgeführt werden. Wenn Trendelenburg in H 2 die Verkörperung der chorischen Lyrik, in H 4 dagegen die der melischen erkennt, so ist richtig, dass in dem verschiedenen Grössenverhältnis der beigegebenen Saiteninstrumente eine Hindeutung auf diesen Unterschied liegen mag; es bleibt aber auffallend, dass es doch bei beiden Musen dasselbe Instrument, die Kithar, ist, dessen sie sich bedienen, während man bei der Vertreterin der melischen Lyrik dann wenigstens die Lyra erwartete. Endlich ist die Aufnahme der tanzenden Muse in den Kreis der Lyrik zwar nicht falsch, aber zu wenig charakteristisch: sie hätte mit demselben Rechte bei den dramatischen Schwestern untergebracht werden können. Wenn wir zur angeblichen Gruppe der epischen Musen übergehen, so ist hier selbst Trendelenburg eine Specificierung der einzelnen Unterarten nicht möglich und ein zwingender Grund, warum die sinnende Muse H 7 in diesen Kreis gehöre, wird sich auch nicht finden lassen. Ebenso wenig endlich ist einzusehen, welche Beziehungen die Muse H 8 zur Dramatik hätte; als Sinnerin

der dramatischen Mythen, wie sie Trendelenburg versteht[1]), wird sie niemand unwillkürlich auffassen; auch die Flötenspielerin H 1 dürfte ebenso gut in die Lyrik wie in die Dramatik passen. Schon diese Willkür, welche sich bei der genauen Prüfung der Trendelenburgschen Einteilung herausstellt, ist nicht dazu angethan dieselbe zu empfehlen: es kommt aber hinzu, dass eine andere Einteilung, die Trendelenburg selbst ahnt, ohne sie durchzuführen, vor jener bei weitem den Vorzug verdient: und zwar sowohl an sich als im Zusammenhange der historischen Entwicklung.

Von einer Statuenbasis nämlich kann man voraussetzen, dass sie auf eine bestimmte Vorderansicht angelegt sei, dass sich also in der sie schmückenden runden Komposition ein ausgeprägtes Centrum finde. Dies ist hier in der That in der Muse H 2 vertreten. Sie zeichnet sich vor allen übrigen Gestalten durch die würdevollste Haltung, durch das grösste Attribut, durch den verhüllten Hinterkopf aus; sie ist umgeben von zwei Figuren, die in genauer Symmetrie[2]) zu einander komponiert sind und wieder durch gleichgeartete Bäume von den übrigen Figuren getrennt werden. So erkennt man unschwer in diesen drei Figuren den Mittelteil der ganzen Komposition: sind es doch auch gerade die drei Funktionen des Tanzes, Kithar- und Flötenspiels, welche vermöge ihres Alters eine bevorzugte Stellung unter den übrigen verdienen. Wie dann die anderen sechs Musen zu gruppieren seien, kann keinen Augenblick zweifelhaft bleiben: sie bilden offenbar 3 Paare von je einer sitzenden und einer stehenden

---

[1]) Wohl im Anschluss an die herculanensischen Gemälde: *Πολύμνια μύθους*.

[2]) Die Symmetrie erstreckt sich sowohl auf die Arme, wie auf die Beine. Und zwar glaube ich, dass die Muse H 1 ihre ganze Komposition lediglich dieser beabsichtigten Symmetrie verdankt. Während nämlich bei H 3 sowohl die Haltung des rechten wie des linken Armes zum hergebrachten Typus gehört, dessen Beispiele wir unten kennen lernen werden, und nur der so wie so erhobene linke Arm nach einem in der hellenistischen Kunst (cf. Salpionkrater u. a.) ganz gewöhnlichen Motiv an den Baum gelehnt wird, scheint bei H 1, wo die Darstellung an einen ähnlich bestimmten Typus nicht gebunden war, nur der Symmetrie zu Liebe die ganze Haltung der Arme gewählt zu sein.

Figur, die sich meist einander zuwenden. Dass auch in diesen Paaren, wie in jener Dreiheit, passende Funktionen mit einander verbunden sind, lehrt der erste Blick.

Diese Einteilung, welche sich so von selbst empfiehlt, wird weiter unten bei der Besprechung des Archelaosreliefs durch die Analogie bestätigt werden. Mit ihrer Annahme fällt die Trendelenburgsche Ansicht mit all den daraus gezogenen Schlüssen.

Wie die ganze Gruppierung unserer Musen durch die Bevorzugung der Dreiheits- und Paarbildung an eine ältere Manier erinnert, so ergiebt auch eine genauere Betrachtung der Einzeldinge, dass wir es hier mit einer verhältnismässig frühen Form der Musenbildungen zu thun haben. Was zunächst die Attribute betrifft, so weisen uns teils Maske, Rolle und Diptychon, teils der Mangel aller älteren musikalischen Instrumente im allgemeinen auf dieselbe Periode hin, welche uns die ambrakischen Musen vergegenwärtigten. Gehen wir aber ins Einzelne, so treten uns nicht unbedeutende Unterschiede entgegen. Vor allem fehlt die charakteristischste Muse, die des Globus, dann ist die Trennung zwischen tragischer und komischer Maske noch nicht vollzogen und endlich finden wir das Diptychon und den Tanz hier zum ersten Mal bezeugt in monumentaler Verwendung. Da nun nach unserer obigen Einteilung hier eine organisch in sich zusammenhängende Gruppe uns vorliegt, die nicht etwa aus den verschiedensten Bestandteilen kompiliert ist, so ergiebt sich der Schluss, dass nach Art der Attribute hier eine Stufe der Entwicklung zu erkennen ist, welche der allgemeinen Verbreitung der Musen des alexandrinischen Zeitalters, deren Vertreterinnen uns die Statuen Ambrakias waren, vorausgeht. So gelangen wir zu dem bereits oben verwendeten Resultat, dass Rolle, Diptychon und tragische Maske schon vor der alexandrinischen Periode Musenattribute waren.

Mit diesem Ergebnis stimmt auch die ganze Kompositionsweise der einzelnen Figuren. So erinnert das Stützen des Armes in die Hüfte (H 2), das Führen der Hand zum Kinn (H 7), das Aufstützen derselben auf den Sitz (H 7) an jene genreartigen Motive, welche uns bei der Betrachtung der Musen auf Vasen vielfach als für die ältere Weise bezeichnend begegneten. Auch

eine derartige Anhäufung mehrerer Attribute, wie bei H 9, welche Maske und Rolle vereinigt, ist das Zeichen einer primitiveren Stufe.

Die historische Stellung der halikarnassischen Basis wird sich nach alledem dahin bestimmen, dass in ihr eine der Weise der ambrakischen Musen vorhergehende und von ihr völlig unabhängige Stufe der Entwicklung vorliegt, welche als solche zu erkennen allerdings erst nach einer genauen Analyse jener Statuen möglich war. Sie zeigt daher vielfache Elemente einer älteren Kompositionsweise. Im Einzelnen bietet sie uns durchweg neue Typen, von denen sich nur einer, H 4, mit A 6 näher berührt. Die Klasse der sitzenden Musen wird uns zum ersten Mal in der monumentalen Kunst vorgeführt; zu den statuarischen Typen mit Verwendung der Stele gesellt sich H 8, der sich zu A 6 genau so verhält, wie A 1 zu A 3 sich verhielt. Im übrigen werden uns die einzelnen Typen später noch beschäftigen.

---

Von der halikarnassischen Basis ist unzertrennbar das unter dem Namen der Apotheose Homers bekannte Marmorrelief von Archelaos dem Prienenser[1]). Die hier dargestellten Musentypen sind folgende:

P 1 stehend mit rechtem Spielbein, Chiton und Himation; verhüllter Hinterkopf. Die Rechte in die Hüfte gestützt, die Linke hängt herab.

P 2 der Typus der tanzenden Muse = H 3, der linke Arm ist richtig als erhoben ergänzt.

P 3 sitzend nach links, Kopfwendung rechts, Chiton und Himation, die Linke hält hoch ein offenes Diptychon, aus dem die Muse vorliest; die Rechte ist wie belehrend erhoben.

P 4 stehend, en face, mit rechtem Spielbein, Kopfwendung links, Chiton und Himation, das die Arme einhüllt; die Rechte lüftet das Himation ein wenig.

---

[1]) cf. Overbeck kunstarch. Vorll. p. 214 und Kortegarn de tabula Archelai. Es entstammt den Ruinen von Bovillae, die paläographischen Anzeichen weisen auf das erste vorchristl. Jahrhundert hin.

P 5 = H 4.

P 6 sitzend nach links, Chiton und Himation, stützt die Linke auf den Fels, streckt mit der Rechten zwei Flöten empor.

P 7 sitzend nach rechts, Kleidung wie P 6, in der Linken die Kithar, die Rechte liegt mit dem Plektron auf dem Schoss.

P 8 stehend nach links mit linkem Spielbein, Kleidung wie P 1, mit der Rechten weist sie auf eine links auf einem Postament befindliche Kugel.

P 9 = H 8. Rolle in der Linken?

Frappant ist die Übereinstimmung sowohl einzelner Typen auf diesem Relief mit solchen der halikarnassischen Basis, als auch der ganzen Anordnung der Figuren auf beiden Kunstwerken. Genau wie dort, finden wir auch hier neben 5 stehenden resp. gehenden Musen drei sitzende und eine aufgestützte. Es entspricht P 1 fast völlig H 2, die Haltung des rechten Armes und das verhüllte Hinterhaupt sind ganz gleich; nur das Himation ist hier anders drapiert als dort und die Kithar fehlt. Sie fehlt aber nur aus Raumrücksichten, die linke Hand hängt unbeschäftigt herunter und als Ersatz ist ein Saiteninstrument unterhalb der Muse am Fels angebracht. Noch mehr entspricht P 2 dem Typus H 3; dieselbe Stellung und Gewandung. Völlig unterschiedslos sind P 5 und H 4, P 9 und H 8.

Noch deutlicher wird die Zusammengehörigkeit der beiden Reliefs, sobald wir die Gruppierung der verschiedenen Typen beachten. Wenn wir auch hier die Teilung in 3 Paare und 3 getrennt für sich bestehende Musentypen entdecken, so giebt es wohl keinen grösseren Beweis für die oben versuchte Einteilung der halikarnassischen Basis. Und so ist es in der That. Noch klarer als dort ist hier die Paarbildung, wiederum zwischen je einer sitzenden und einer stehenden Muse. Das gegenseitige Verhältnis der einzelnen Musen, die in einem Paare vereinigt sind, ist in allen drei Fällen deutlich ausgedrückt. P 3 und P 4 zeigen zwei weibliche Gestalten, von denen die eine der andern vorliest, letztere fasst gleichsam als Surrogat für ihre Attributlosigkeit ihr Gewand nach einem etwas altertümlichen Motiv. Das zweite Paar P 5 und 6 vergegenwärtigt den Streit zwischen Kithar und Flöte; die Muse der Flöten hält dieselben wie trium-

phierend ihrer saitenschlagenden Schwester vors Antlitz. Das dritte Paar endlich P 7 und 8 gruppiert eine Muse der Kithar mit der des Globus und es scheint, als dociere letztere ihre Kunst der andern, welche ihr Spiel unterbrochen hat und aufmerksam zuhört. Übrig bleiben so P 1, P 2 und P 9 — und ist es ein Zufall, dass zwei von diesen (P 1 und 2) genau zweien von denjenigen halikarnassischen Musen entsprechen, welche gleichfalls ausserhalb der drei Paare untergebracht waren?

Es kann also kein Zweifel sein, dass hinsichtlich der künstlerischen Gestaltung der Typen und ihrer Anordnung die halikarnassische Basis und das Relief des Archelaos auf dieselbe Grundlage zurückzuführen sind. Ist dasselbe nun auch hinsichtlich der Attribute der Fall? Durchaus nicht. Nur das Diptychon welches den ambrakischen Musen fehlte, haben im Gegensatz zu diesen die prienensischen und halikarnassischen Figuren gemeinsam. Dagegen fehlt hier jede Muse der Bühne. Wie ist dies zu erklären? Einer Annahme von zu früher Entstehungszeit widersprechen sowohl Globus als Paläographie. Ebenso widerspricht der Globus der Ansicht, zu einer Apotheose Homers gehörten nicht die scenischen Musen: denn ebenso wenig gehörte dann die astronomische dazu und auf dem unteren Streifen huldigen ja doch Tragödie und Komödie Homer! Es ist also reine Willkür, wenn hier die Musen der Bühne fehlen während nicht weniger als drei Musen des Saitenspiels sich finden. Wir erkennen deutlich den Charakter, welchen die Musenbildung in dieser Periode an sich trägt: der Künstler ist nicht an bestimmte, individuell ausgebildete Typen gebunden sondern schaltet frei in der Auswahl und Anordnung der verschiedenen Funktionen, wobei er den künstlerischen Anforderungen der Komposition mehr Rechnung trägt, als der Vollständigkeit der verwendbaren Typen. Und doch ist selbst in dieser Inkonsequenz eine engere Inkonsequenz zu konstatieren die Muse des Globus scheint seit ihrem Bestehen nie zu fehlen

Wenn wir demnach die prienensischen Musen in ihrem Verhältnis zu den halikarnassischen und den ambrakischen betrachten so rücken sie diesen der Zeit nach, jenen gemäss der Komposition sehr nahe; sie stehen also zwischen beiden. Die astronomisch

Muse, welche sie von den halikarnassischen trennt, bringt sie den ambrakischen näher: und wirklich sind auch P 8 und A 9 in ihrer äusseren Erscheinung nicht unähnlich. Dass aber das Archelaosrelief und die halikarnassische Basis, die ja beide an der Westküste Kleinasiens ihre Heimat haben, trotz der grossen zeitlichen Differenz dieselbe Art und Weise der Anordnung der Typen zeigen, ist das punctum saliens dieser ganzen Analyse. Denn hierdurch zeigt es sich, dass in jener ganzen Periode die Individualisierung der einzelnen Musen immer noch nicht den Grad erreicht hat, der dazu nötig war, um nicht mehr die Gruppe der Musen, sondern die einzelnen Musentypen zu bilden. Wie einst zur Zeit, als in der monumentalen Kunst schon die Spuren der Individualisierung begannen, die Vasenmaler noch ganz im Geiste der ältesten Zeit einen unbegrenzten, unbestimmten Chor der Musen sich dachten und darstellten, so sehen wir auch, wie in dieser Zeit, wo in der statuarischen Kunst die Individualisierung, wie es scheint, schon zu einer grösseren Herrschaft gelangt ist, die Reliefkünstler noch durchaus das Bewusstsein der Zusammengehörigkeit der Musen zu einer Gruppe besitzen und die Forderungen der künstlerischen Einheit über die minutiöse Zerspaltung der Musenfunktionen stellen. Dies ist das Neue, welches uns die halikarnassischen und prienensischen Musen zu denen Ambrakias hinzugebracht haben.

---

Diesen beiden Reliefs reihen sich zwei andere an, welche zwar von Sarkophagen stammen, aber in der ganzen Anlage sich derart von der übrigen Masse der Sarkophagreliefs unterscheiden, dass sie einer völlig anderen Basis wie diese entsprossen zu sein scheinen. Es sind die Sarkophage der Villen Pacca und Medici, welche Trendelenburg in den annali d. i. 1871 (tav. d'agg. D und E) herausgegeben und ausführlich besprochen hat. Sie haben beide sowohl in der ganzen Anlage als in den einzelnen Gestalten so grosse Ähnlichkeit, dass sie notwendig auf ein gemeinsames Original zurückgehen müssen. Es entspricht nämlich:

Pacca 5 = Medici 5
- 6 = - 7
- 4 = - 4
- 9 = - 1 (umgekehrt)
- 2 = - 8

Trendelenburg hielt nun das zu grunde liegende Original gleichfalls für ein Relief, und dafür spricht nicht nur die landschaftliche Scenerie, sondern auch die stellenweise sehr enge Verbindung der einzelnen Figuren unter einander. Jedoch muss man bedenken, dass dieses Relieforiginal seinerseits wieder doch sehr von statuarischen Motiven abhängig war, woran z. B. die 3. Figur des Sark. Medici, ferner die Benutzung derselben Statue in Pacca 9 und Medici 1 von zwei Seiten aus, endlich die gleichartige Verwendung eines ebenso H 2 und P 1 als Med. 4 und Pacca 4 zu grunde liegenden Rundwerkes mahnen.

Wir sehen auf beiden Reliefs die neun Musen wiederum in der von uns schon öfter beobachteten Gruppierung zu Paaren. Mit besonderer Sorgfalt ist dieselbe auf dem Sark. Pacca durchgeführt. Hier zeigt uns die erste Gestalt jenen von den ambrakischen Musen her schon bekannten Typus der attributlosen, reich gewandeten Muse mit kleinen Abweichungen, zu ihr tritt eine Schwester mit der Rolle in der Linken, während die Bewegung der Rechten verrät, dass sie im Sprechen begriffen ist. Daran schliesst sich im zweiten Paar eine Muse, welche die tragische Maske in der Linken vorstreckt und mit der Rechten auf eine Lyra weist, die am Boden steht und der vierten Muse angehört. Dann folgt eine den Mittelpunkt der ganzen Komposition bildende, reich verhüllte Gestalt, welche ein Diptychon an die Brust drückt; ihr schliesst sich die komische Muse an, die ihre Rechte auf die Hüfte stützt. Die siebente Figur, welche den Globus in der Linken trägt, ist mit der achten auf eine ähnliche Weise verbunden, wie es die 3. mit der 4. war, — sie legt die Rechte an deren an dem Boden stehende Kithar, welche die 8. Figur selbst mit ihrer Linken berührt. Den Schluss bildet eine Muse mit offenem Diptychon, welche, um nicht ohne Verbindung mit ihren Schwestern zu sein, die vorletzte Muse am Gewand fasst, so dass diese sich nach ihr umsieht. Auf dem

anderen Relief ist die Paarung weniger streng durchgeführt, wie es überhaupt weniger Gleichartigkeit in der Anlage der Typen zeigt.

Wenn wir nun diese Reliefs im Zusammenhange mit den vorher besprochenen betrachten, so bestätigt sich alles, was wir an jenen beobachteten. Zunächst herrscht auch hier eine grosse Willkür in der Auswahl der Attribute. So begegnet uns das Diptychon zweimal auf dem Sark. Pacca, obwohl hier wunderbarer Weise die Muse der Flöten fehlt: und dasselbe wiederholt sich auf dem anderen Sarkophage trotz Vorhandenseins der flötenden Göttin. Dann ist es sehr interessant zu bemerken, dass auf diesem Werke, welches allen Anzeichen nach auf ein hellenistisches Original zurückgeht, weder die komische Muse das Lagobolon, noch die tragische die Keule hat. Jenes wie dieses setzten wir auch für die Originalstatuen der Pomponiusmünzen voraus, indem wir die Anhäufung der Attribute mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Stempelschneider auf Rechnung setzen konnten. Während aber die tragische Muse des Paccasarkophags nur die Maske ausstreckt, hält die entsprechende des andern Reliefs in der Rechten ein Schwert: und eben dieses ist es, welches der Keule als Musenattribut voranging.

Mit dieser sparsamen Anwendung der Attribute hängt es zusammen, wenn sich auf unseren Reliefs auch jene Motive wiederfinden, welche als Surrogate für die Attribute Charakteristika einer älteren Entwicklungstufe sind. Ich meine das Stützen der Hand in die Hüfte, das Anfassen des Gewandes, die mannigfachen Gesten des Redens. Wenn wir dazu die ganz in hellenistischer Manier durchgeführte Andeutung des lokalen Elements durch die (übrigens verschieden charakterisierten) Bäume, wie sie sich ähnlich auf der halikarnassischen Basis fanden, in betracht ziehn, wenn wir ferner die auffallende Ähnlichkeit beachten, welche nicht nur im allgemeinen zwischen der Art der auf diesen und der auf jenen auftretenden Typen herrscht, sondern auch ganz besonders zwischen der auf der halikarnassischen und prienensichen Tafel so ausgezeichneten Gestalt H 2, P 1 und den vierten Figuren unserer Reliefs stattfindet, — so erkennen wir deutlich, dass wir in diesen Werken einen den vorerwähnten

gleichartigen Baustein besitzen zur Erkenntnis jener so interessanten Weise der Musenbildung und Musengruppierung, die wir in diesem Abschnitt gewonnen haben: es ist das Vorrecht der künstlerischen Einheit in der Gesamtgruppierung vor der Individualisierung der Einzeltypen, welches sowohl die halikarnassiche Basis, als das Archelaosrelief, als diese Sarkophage lehren, die vermöge ihrer Natur als Reliefs eine letzte Spur jener älteren Weise vorstellen, welche von der später immer mehr um sich greifenden Individualisation noch unberührt erscheint.

---

# VI.

## Katalog der Musentypen.

Wir sind an einem entscheidenden Punkt unserer Untersuchung angelangt. Wie es nämlich in der Geschichte der antiken Kunst begründet liegt, dass in der älteren Zeit das Kunstwerk als solches, in der späteren dasselbe nur als Vermittler einzelner Typen unser Interesse gewinnt, so war es auch natürlich, dass sich unsere Betrachtung immer mehr von der Erklärung und Würdigung des ganzen Kunstwerkes auf die Analyse der Einzeltypen, aus welchen es sich zusammensetzt, hinwandte. Wir sind nun in der chronologischen Reihenfolge, in welcher wir die Musendarstellungen betrachten, an demjenigen Punkte angekommen, wo die eigentliche, lebendige Entwicklung der Musentypen ihr Ende erreicht hat und jedes auftauchende Kunstwerk uns nur das ihm überlieferte Erbe einer älteren Entwicklungsstufe übermittelt. So lange wir uns in jener Epoche bewegten, hatte jede erhaltene Darstellung für uns als solche einen grossen Wert, da sie feste chronologische Anhaltspunkte in der raschen Entwicklung der Typen bot: jetzt, wo wir in die Zeit der Typenstabilität eintreten, hat die chronologische Fixierung der ganzen Darstellung für eine Geschichte der Typen fast gar

keinen Wert. Dadurch ändert sich aber die ganze Methode der Untersuchung: es ist nun Zeit die chronologische Reihenfolge der Musendarstellungen zu unterbrechen, dagegen die in ihnen enthaltenen Typen herauszuschälen und einzeln in ihrer Entwicklung zu betrachten: so dass die Darstellungen als solche nur Mittel zum Zweck werden. Wenn wir dabei den Zusammenhang mit den vorher uns bekannt gewordenen Typen aufrecht erhalten, so ergiebt sich jetzt als unsere Aufgabe eine möglichst vollständige Ordnung und Entwicklung aller einzelnen Musentypen.

Das Material hierzu liefert die grosse Masse der durch unsere Museen zerstreuten Musendarstellungen: das Hauptkontingent stellen

1. die Gemälde (und Mosaiks),
2. die Statuen (und Gemmen),
3. die Sarkophage.

Die Gemälde haben für unseren Zweck den Vorzug, dass sie grösstenteils in einem Zustande sich erhalten haben, der uns die ursprüngliche Gestalt völlig erkennen lässt, während Statuen und Reliefs durch vielfache Ergänzungen oft unbrauchbar geworden sind: dagegen beeinträchtigt die leichtere Beweglichkeit, welche die Malerei vor der Plastik voraus hat, bisweilen den typischen Ausdruck einiger Darstellungen und gestattet weniger eine klare Ordnung bestimmter typischer Formen. Der Hauptwert der Musengemälde liegt aber in einem ganz anderen Punkte: es hat sich hier eine fast vollständige Gruppe von Bildern erhalten, welche sowohl Funktionen wie Namen dazu geschrieben zeigen: die herkulanensischen Gemälde im Louvre. Die Mosaiks geben meist nur Abbreviaturen von Musen, zeigen aber gleichfalls Beischriften.

Die zweite Hauptgruppe der erhaltenen Musendarstellungen bilden die Statuen und Statuetten. Sie übertreffen die Gemälde an Zahl und Mannigfaltigkeit der Typen, sie zeigen auch klarer in grossen Zügen die allgemeine Entwicklung derselben, aber sie erscheinen meist in einem derartigen Zustande der Ergänzung, dass es oft schwieriger ist die Frage zu beantworten, ob wir überhaupt eine Musenstatue vor uns haben, oder nicht. Solch

ein Statuentorso zeigt bisweilen eine Gewandbildung, eine Körperstellung, welche so allgemein hellenistisch-römischen Stils ist, dass nur die Attribute, wenn sie erhalten sind, uns zu einer specielleren Deutung der Figur berechtigen. Dazu kommt, dass sich Inschriften auf Statuen fast nie finden und dass ebenso sehr selten die Zusammengehörigkeit einer bestimmten Gruppe sich beweisen lässt. Gemmen und einige Reliefs reihen sich den Statuen an, da sie von diesen beeinflusst sind.

Unter letztere zählen auch die Sarkophage, die jedoch ihrer eigentümlichen Stellung und grossen Anzahl wegen einen besonderen Platz verdienen. Sie reichen vom 1. bis zum 3. oder 4. nachchristlichen Jahrhundert. Nach den dargestellten Stoffen ergeben sich folgende Klassen:

I. die Musen allein [1]),
II. mit Apollon [2]),
III. mit Apollon und Athena [3]),

---

[1]) Die wichtigsten hiervon:
I 1 v. Medici } schon oben besprochen, ann. 1871, t. D und E.
I 2 v. Pacca }
I 3 Paris: Clar. 205, 45. Fröhner 378.
I 4 Neapel: Arch. Ztg. 1843, t. VII. — cod. Pigh.
I 5 Pisa: Lasinio racc. 143, 144. Dütschke 61.
I 6 v. Mattei: Mon. Matt. III 16, 17. Matz-Duhn 3268.
I 7 S. Maria di Ara Celi: M.-D. 3269.
I 8 Tre fontane: M.-D. 3291.
I 9 v. Borghese: Beschr. Roms III, 3, 237.
I 10 Brit. Mus.: Anc. Marbles X, 44.
I 11 P. Cardelli: M.-D. 3287.

[2]) Die wichtigsten hiervon:
II 1 Florenz: Gori J. A. Etr. IV p. 94, t. 18. Dütschke 88.
II 2 v. Borghese: M.-D. 3283.
II 3 catac. di S. Callisto: M.-D. 3284.
II 4 Vatikan: Beschr. Roms II, 2, 73, ann. 1861, p. 123.

[3]) Die wichtigsten:
III 1 Brit. Museum: Sarkophagapparat des kais. arch. Inst.
III 2 Wob. Abbey: Wob. marbl. V. Michaelis 148.
III 3 v. Giustin: Sal. Siu. II 90. M.-D. 3271.
III 4 P. Scierra: M.-D. 3272.
III 5 v. Medici: M.-D. 3273.
III 6 Lateran: Bennd.-Schöne 433.

## IV. mit Dichtern[1]),
## V. auf Marsyas-, Sirenendarstellungen[2]) etc.

---

III 7 Paris: Clar. 216, 46.
III 8 Petersburg: Guéd. 334.
III 9 Berlin: Arch. Ztg. 1843, t. VI.
III 10 „Weberei Araceli“: M.-D. 3274.
III 11 München: Brunn 188: Baumeister, Denkm. d. kl. Alt. unter „Musen“.
III 12 Wien: Gal. Giust. II 140.
III 13 catac. di S. Cateristo: M.-D. 3285.
III 14 bei Ligorius VI.
III 15 Vatican: Pio-Clem. IV, 14.

[1]) Die wichtigsten:

| | |
|---|---|
| IV 1 P. Farnese: C. Pigh. 2806<br>IV 2 Arles: Millin 65, 8 | Männer in Flachrelief unter den Musen. |
| IV 3 Palermo, ann. d. i. 1861 t. H u. sonst.<br>IV 4 Wien: Cavedoni, ind. d. Catajo 712.<br>IV 5 S. Paolo: M.-D. 3276.<br>IV 6 Vatican: C. Pigh. 2796. Beschr. R. II, 2, 123.<br>IV 7 Paris: Clar. 118, 48.<br>IV 8 unbestimmt: Montf. III, 2, 130. | Männer sitzen zwischen Musen. |
| IV 9 P. Mattei: Mon. Matt. III 49, 2. M.-D. 3278.<br>IV 10 Verona: Maffei, Mus. Ver. XCIII, 11 Dü. 518.<br>IV 11 v. Panfili: M.-D. 3288.<br>IV 12 P. Giustin: Gal. G. II, 114. M.-D. 3275.<br>IV 13 P. Margana: M.-D. 3277.<br>IV 14 Vatican: Pio-Clem. IV 15.<br>IV 14a Porto y Lisboa: Mus. Espagnol II, p. 235. | Portrait des Verstorbenen in der Mitte. |
| IV 15 P. Rospigliosi: M.-D. 3282.<br>IV 16 S. Mar. in Avent: M.-D. 3279.<br>IV 17 Kunsthandel: M.-D. 3280.<br>IV 18 v. Mattei: Mon. M. III 49, 1; M.-D. 3281.<br>IV 19 verschollen: Cod. Pigh. 281B.<br>IV 20 Landsdowne — H: Michael. n. 75. | Athena und Portrait des Toten. |
| IV 21 einst Florenz: Gori p. XCIV.<br>IV 22 Vatican: Beschr. R. II, 223, 50.<br>IV 23 P. Riccardi: Dütschke 196/194.<br>IV 24 Brit. Mus: Anc. M. X, 34. Welck. A. D. I, 482.<br>IV 25 Vatican: Beschr. R. II, 2, 140 u. 233.<br>IV 26 Rondanini: M.-D. 3301.<br>IV 27 Petersburg: Köhne pl. XIV, 5.<br>IV 28 Cod. Pozzo VIII, 1 u. viele andere. | Musen in Nischen. |

[2]) Nicht hierher gehörig sind die scheinbaren Musen des Prometheus-

Es ist in Rücksicht auf unseren Zweck überflüssig eine Beschreibung der einzelnen Sarkophage zu liefern; jedoch wird es angebracht sein, dieselben in ihrer Gesamtheit sowohl auf ihre geschichtliche Entwicklung, als ihren kritischen Wert hin zu prüfen. Geschichtlich teilen sie sich in drei Klassen; die älteste Klasse wird uns repräsentiert durch folgende fünf: I 1, I 2, I 4, I 3, II 1; von diesen gehören zusammen nicht nur I 1 und I 2, die wir schon oben betrachtet haben, sondern auch I 3 und II 1, obwohl auf letzterem ein Apollon hinzutritt. Eine ganze Reihe von Gestalten sind nämlich beiden Sarkophagen gemeinsam: völlig übereinstimmen die komischen Musen, die des Globus und der Rolle. Es kann also kein Zweifel herrschen, dass bis zu einem gewissen Punkte I 3 und II 1 auf dasselbe Original zurückgehn. Demnach haben wir drei Formen der ältesten Musensarkophage: erstens I 1 und 2, welche auf hellenistische Originale zurückgeführt wurden, zweitens I 4, welcher ganz singuläre und alte Typen darbietet und dem ersten Jahrhundert entstammt, wie am deutlichsten die mit Guirlanden verbundenen Pfeiler zeigen, — endlich drittens I 3 und II 1, welche durch ihre lebhaft und interessant komponierten Gestalten alle übrigen Sarkophage übertreffen.

Diesen folgen der Zeit nach jene zahlreichen Sarkophage, auf welchen Musen mit Apollon und Athena verbunden sind: sie entstammen dem 2.—3. Jahrhundert. Hier tritt schon eine grössere Konstanz und öftere Wiederholung in den Typen ein. Als bestimmte Klassen scheiden sich aus III 1, 4, 5, 8 und III 11, 12: jede von beiden geht auf dasselbe Original zurück.

Die chronologisch letzte Reihe der Sarkophage endlich besteht aus zwei Gruppen: teils gehören hierzu diejenigen, welche durch eine üppige und überladene Ornamentik ihre späte Herkunft nachweisen, teils solche, welche das Portrait des Verstorbenen innerhalb der Darstellung zeigen, was ja bei Sarkophagen immer den letzten Schritt der Entwicklung bedeutet.

---

(Cl. II, 216, 31) und Lykurgossarkophags (Zoëga, Abh. I, 1): dies sind zweifellos Parzen; durch die Ähnlichkeit mit den Musen verleitet setzte ihnen der Arbeiter Federn auf.

Die auf diesen Sarkophagen in Anwendung kommenden Typen unterscheiden sich von denen der vorigen Klasse nicht wesentlich: sie werden ganz konstant und leblos. Ihr Alter können wir bisweilen aus den Frisuren der porträtierten Toten als 3.—4. Jahrhundert erschliessen. Auch hier scheiden sich gewisse zusammengehörige Gruppen aus: I 6—11 und IV 15—20.

Noch ein Wort über das Material, welches uns die Sarkophage zur kritischen Feststellung der Musentypen liefern. Sie sind in dieser Beziehung von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Denn erstens lassen sie nie einen Zweifel aufkommen, wie die Statuen, ob wir es überhaupt mit Musen zu thun haben; zweitens zeigen sie dieselben stets ganz klar in ihren typischen Formen, die sich bis zu 30fach wiederholen, und drittens sind bei ihnen im allgemeinen die Ergänzungen so gering, dass sie durch Vergleich der typengleichen Darstellungen stets kontroliert werden können. Die Sarkophage haben also als kritisches Material mit den Gemälden gemeinsam die Sicherheit der Musen als dargestellter Figuren, übertreffen dieselben durch grösseren typischen Wert ihrer Gestalten; sie haben mit den Statuen gemeinsam die Art der Typen, übertreffen dieselben aber durch bessere Erhaltung. Was ihnen fehlt, ist Inschrift und Gruppenzusammenhang: denn sie sind nur verschiedene Kombinationen derselben Musentypen ohne Gruppierung von originalem Wert.

---

Wenn wir nun versuchen aus dieser Gesamtmasse der erhaltenen Musendarstellungen die einzelnen Typen, welche sich im Laufe der Entwicklung herausgebildet haben, hervorzuheben und in ihren Varianten zu verfolgen, so kann diese Untersuchung natürlich auf gründliche Vollständigkeit keinen Anspruch machen. Denn einmal ist für eine Geschichte der Typen eine nur die grossen Züge der Entwicklung wiedergebende Darstellung wertvoller als eine Betrachtung der difficilsten Details, andererseits ist die Reihe der erhaltenen Musenbildwerke aus vielerlei Gründen nicht in so feste Grenzen gebannt, dass über das zu grunde liegende Material kein Schwanken herrschen könnte. So sind die meisten sogenannten Musenstatuen wegen ihres stark er-

gänzten Zustandes für diesen Zweck völlig unbrauchbar, und es ist besser sie ganz zu ignorieren, wenn sich über ihre eigentliche Bedeutung nichts feststellen lässt. Und schliesslich — ist denn dann der letzte Zweck unserer Aufgabe erreicht, wenn wir wirklich sagen können, diese Gemme stellt eine Muse dar, diese Statue ist eine Muse, kein Genrebild des Privatlebens? Ist wirklich der blosse Name als berechtigt nachzuweisen? Ich meine: wichtiger für unser Ziel ist der Typus, nicht der Name. Die Komposition, die Formgebung, die Ausdrucksfähigkeit — das sind doch eigentlich die Dinge, auf welche es uns zuerst ankommt, und denen gegenüber die Frage nach der Benennung in den Hintergrund tritt. Nicht nur bei den Vasen waren die Musen der Teil eines grossen Typenkreises, auch jetzt sind sie es noch, wenn die Attribute nicht zu speciell werden, in gewissem Grade. Drum sei unsere Hauptfrage nicht die: wie wurden die Musen dargestellt? sondern: welche Typen wurden für die Darstellung der Musen verwendet? Im Prinzip sind diese beiden Fragen grundverschieden, und für die Methode sind sie nicht zu vermengen.

Es teilt sich aber dieser Abschnitt, der sich mit den einzelnen Musentypen beschäftigt, in die Betrachtung der Musentypen

1. an sich,
2. in ihrem Verhältnis zu einander,
3. in ihrem Verhältnis zu anderen Figuren.

Die Typen an sich sind sowohl hinsichtlich der durch sie verkörperten Funktionen, als des sich in ihnen kundgebenden Kompositionsstils zu betrachten: es ergiebt sich daraus erstens eine Untersuchung, der die Einteilung der Funktionen zu grunde liegt, zweitens eine stilistische. Beide Betrachtungsweisen können nicht verbunden werden, sondern die eine muss der andern folgen.

Zuerst also die Ordnung nach Attributen. Hier ergeben sich vier Klassen, die wir kurz so bezeichnen:

1. Musik und Tanz.
2. Gedanke und Wort.
3. Masken.
4. Globus.

1. Musik und Tanz.

Wir betrachten zuerst die Musen mit Saiteninstrumenten, dann die mit Flöten, endlich die tanzenden.

1 $\alpha$. Sitzende Muse mit Saiteninstrument.

Sehr alter und beliebter Typus.

*Varianten:* Kithar oder Lyra; die Muse spielt oder spielt nicht oder stimmt.

Der Typus für die Musen gesichert durch P 7; unsicher, ob ganz modern, bei den Statuen Clar. 520, 1074 A und 522, 1071. Hier spielt die Muse nicht.

Häufiger ist die spielende. Berühmte Statue des Vatican (Pio-Clem. I, 20), nach welcher die Oxforder (Cl. 519, 1063 A) zu ergänzen.

Der letzte Ausläufer in der Madrider Muse (Hübner 53; Cl. 522, 1074) mit der raffiniertesten Gewandbehandlung, wo der Muse ein kleiner Amor beigegeben ist. Im Stil gleich eine Londoner Statue (Cl. 539, 1059 A).

Auf Sarkophagen nicht häufig; zweifach auf einem Lissabonner (Hübner 927); öfter bei Porträtbildungen (IV 3, 5 etc.). Gemmen: Lippert Dakt. 754; Berliner Gemme (Tölken 1315): die Muse stimmt das Instrument. Sonst cf. Cades Impr. gemm. 15 C. Bekleidung stets Chiton und Himation; bisweilen ein bekränztes Haupt.

1 $\beta$. Muse stehend, links neben ihr das Saiteninstrument, auf das sie die linke Hand legt.

Durch H 2, P 1 und die vierten Figuren der Sarkophage I 1 und 2 bezeugt.

Konstant auf der Sarkophagklasse I 6—10, hier ist die rechte Hand mit dem Plektron halb erhoben, während sie auf den älteren Darstellungen in der Hüfte ruht. Dort Kithar, hier Lyra.

Berliner Gemme Tölk. 1316, Statue in Florenz Cl. 519, 1063. cf. Berliner Bronzerelief n. 1996.

1 $\gamma$. Muse stehend oder gehend, im linken Arm das Saiteninstrument.

Dieselben Varianten wie bei 1 $\alpha$. Die beiden Varianten Kithar und Lyra häufig innerhalb einer Gruppe.

Älteste Beispiele: A 3 (Lyra spielend) und A 7 (Kithar, nicht

spielend). Auch auf den aretinischen Gefässen und der aldobr. Hochzeit. Auf den Sarkophagen sind drei Formen zu unterscheiden:

1. Chiton und vorn über die linke Schulter herumgenommenes Himation, nicht spielend, z. B. II 1, IV 1, III 2.
2. langer gegürteter Chiton mit hinten herabhängender Chlamys, z. B. I 5, III 11, I 3.
3. ebenso, ohne Chlamys, z. B. IV 3, 9, 10, 11, 14, 21, III 3, 5, 10, 12; flor. Frgm. Dütschke 289, flor. Sirenensarkophag.

Die letzten beiden Formen sind durch das eigentümliche Gewand charakterisiert, welches in den meisten Fällen deutlich als Theaterkostüm zu erkennen ist: man vergleiche besonders I 3. Langwallender Chiton ohne Überschlag, Ärmel, breiter Gürtel sind seine Kennzeichen. Sein Eintritt in die Geschichte der Musentypen ist von der grössten Bedeutung. Für die Zeitbestimmung desselben haben wir nur einen schwachen Anhalt. Auf dem Fries des Dionysostempels von Teos sind unter anderm Musen dargestellt. Leider aber sind diese Darstellungen, die weit in die hellenistische Zeit hinaufreichen, noch nicht genügend publiciert worden. Notdürftige Zeichnungen davon finden sich Arch. Ztg. 1875 t. 5 und Hilfstafel (cf. p. 29). So weit ersichtlich, ist dort die Muse unseres Typus' im Theaterkostüm dargestellt. Wir hätten dann hier das älteste Beispiel für die in Rede stehende Form des Typus 1 $\gamma$. Man möge sich dabei erinnern, dass Teos der Hauptsitz einer Schauspielergesellschaft war, welche, wie wir wissen, den Musen und Apollon opferte (Müller Bühnenaltertümer p. 395, Anm. 4). Wir wissen auch, dass die Attaliden Schutzherrn dieses dionysischen Vereins waren (ibid. p. 402, A. 2 u. 6). Vielleicht leitet diese Spur auf den richtigen Weg in der Frage nach der Herkunft unseres Typus.

Von Statuen des Typ. 1 $\gamma$ ist zunächst eine ganze Reihe von Repliken desselben Originals zu erwähnen: die vatikanische P.-Cl. I 4, eine entsprechende in M. Calvo gefundene (s. Viscontis Text), die Pariser Cl. 354, 1067, die Stockholmer Cl. 518, 1062, eine andere Pariser, welche fälschlich als Flora ergänzt ist, Cl. 322, 1852 gehen sämtlich auf dasselbe Original zurück. Dieses zeigte die Muse gehend, mit rechten Spielbein, die Kithar

elend, im gegürteten Chiton mit Überschlag und Himation, lches über die rechte Schulter geworfen ist.

Ausser dieser zusammengehörigen Gruppe die verschiedensten rianten. Eine eigentümliche Form zeigt die Neapler Statue . 523, 1072: gegürteter Chiton mit Überschlag, Federschmuck, ; Muse ist eben im Begriff zu spielen. Eine andere Neapler atue (Cl. 517, 1058) ist ähnlich der Muse von sarc. I 3, nur ss statt der Kithar die Lyra erscheint. Ähnlich auf dem Parislief (Tischbein peint. hom. p. 59). Mehr in eilender Bewegung e Pariser Statue Cl. 354, 1066. Die stürmische Bewegung igen auch die Gemälde Helbig 869 und 870, und die Gemme ölk. 1339. In der Gruppe der herculanensischen Gemälde tritt γ zwei Mal auf, durch Lyra und Kithar unterschieden (H. 865 ıd 868). Der letzteren Muse entspricht eine Terracotta bei anofka 42.

Wie bei 1α tritt auch hier statt des Spielens öfters das timmen auf: cf. die Gemmen Tölken 1312 ff., Lippert 753[1]).

Endlich sei erwähnt, dass die Berliner Statue n. 49, wenn ie überhaupt eine Muse darstellt, in diesen Typus gehört; jedenılls, wie schon die Brust zeigt, ist sie kein Apollon; der männche Kopf ist modern.

1δ. Muse stehend, mit dem Saiteninstrument auf iner Stele.

Eine, wohl aus technischen Gründen herrührende Umändeung von 1γ: wie aber innerhalb der ambrakischen Musen 1γ nd 1δ neben einander sich fanden, so auch auf Sarkophagen.

Die Formen der Gewandung sind dieselben wie bei 1γ: ) mit Himation, die Muse spielt, die rechte Schulter scheint ntblösst auf den sarc. I 1, III 9, 12, IV 13. 2) in Theaterostüm auf IV 15, 16, 17, 18, 20; III 4, 2, 8, 9; IV 10; auf den eiden letzten spielt die Muse, auf den anderen nicht.

Ferner cf. das Mailänder Relief bei Dütschke V 983 und von emmen Lippert 761 und Arch. Ztg. 1877, p. 81.

---

[1]) Auf Gemmen (cf. Impr. gemm.) findet sich häufig eine lyraspielende luse nach rückwärts an einem Pfeiler angelehnt, so auf der „Onesasemme". Hier erscheint der Oberkörper öfters entblösst. Impr. gemm. l—36 zeigen stürmisch bewegte, spielende Musen.

1ε. Muse ein Saiteninstrument spielend mit aufgestütztem linken Fuss, auf dem das Instrument ruht.

Auf zahlreichen Sarkophagen, z. B. I 5, 6, 7, 10; III 3, 4, 5, 9, 11, 15; IV 1, 15, 16, 17, 18, 20; auf dem frgm. Gal. Giust. II 114 b; u. a. Nur bei III 9 steht die Lyra auf einer besonders beigefügten Stele. Die Muse spielt mit der Rechten, das Antlitz ist gesenkt, die Bekleidung besteht im Chiton, der mit Ausnahme der Klasse IV 15—20 leise von der rechten Schulter gleitet, und dem Himation, das um den unteren Teil des Körpers geschlungen ist. Statuarisch liegt dieser Typus vor z. B. in Pal. Pitti (Dütschke II 42) und durch Hinzufügung einer Stele modificiert (cf. sarc. III 9) in einer Pariser Statue (Cl. 310, 2221). Von Gemmen cf. Berlin S 1544. Aus dem Motiv dieses Typus' ergiebt sich, dass er vor dem 4. Jahrhundert nicht entstanden sein kann.

1ζ. Sitzende Muse mit Flöten.

Sehr selten: ein Beispiel P 6.

1η. Stehende oder gehende Muse mit Flöten.

Auch die Geschichte dieses Typus reicht von der Himationbekleidung bis zum Theaterkostüm.

Die ältere Art zeigt naturgemäss wenig Konstanz des Typus. Das Himation ist meist vorn über die linke Schulter herumgenommen; die Flöten hält die Muse beide in einer Hand; nur in einer Statue der S. Marbury (Michaelis 36) hält jede Hand eine Flöte. H 1 zeigte zuerst diesen Typus; die Haltung des rechten Arms war hier durch die Symmetrie zu H 3 bedingt. Ähnlich ist die letzte Muse von s. II 1, wo aber die Hände mit den Flöten gebrochen sind. Die Rechte in der Hüfte zeigt ein Relief in den catac. di S. Pretestato (Matz-D. 2553), während die von Matz-D. sub 4096 Euterpe benannte Gestalt wohl als Urania zu ergänzen sein wird. Interessant ist die betreffende Muse von s. I 4, wo die Musen die Flöten vorstreckt. Konstanter ist der Typus in der Klasse I 6—10, wo die Muse die Flöten mit beiden Händen schräg vor dem Körper hält. Diesem Typus ist ein Putto auf s. IV 14 nachgebildet, wo statt der Musen putti, in denselben Typen dargestellt, den porträtierten toten Knaben umgeben. Nicht unähnlich ist eine Muse des berühmten von

chaelis herausgegebenen vatikanischen Reliefs[1]). Die einzige
ıse dieses Typus, welche das Flötenspiel thätig betreibt,
det sich auf dem Parisrelief (Tischbein peint. hom. p. 59).
ıgegen ist mit der stürmischen Bewegung stets das actuelle
ötenspiel verbunden, so auf dem s. I 1 und den Gemmen
ilken 1340, 41. Zuletzt muss ich ein Unicum erwähnen, wel-
es uns eine Berliner viol. Paste (S. 1547) zeigt. Hier sehen wir
ıe mit gegürtetem Chiton mit Überschlag bekleidete Muse,
elche in der Linken zwei Flöten hält, in der Rechten die Keule
f den Boden stützt (Fig. 18). Hinten sind die Enden eines
ılamydions sichtbar (oder Löwenfells?). Die Vereinigung von
öten und Keule, die Keule ohne Maske ist unerhört. Da die
emme echt sein soll, so müssen wir uns einen alten Typus,
r den ja auch die Gewandart spricht, rekonstruieren, der diese
ınderbare Vermengung der Attribute zeigt, wie sie nur in einer
eit stattgefunden haben kann, die von der Individualisation der
usen noch nichts weiss[2]).

Eine spätere Muse zeigt das Theaterkostüm an. Die Sarko-
ıage liefern zahlreiche Beispiele für diese Form. Es lassen sich
wei Klassen unterscheiden. Entweder sind beide Hände, deren

[1]) Eine Vermischung älterer und jüngerer Formen zeigt die Flötenmuse
s Mosaiks von Italica: Mus. Español, I, p. 183.

[2]) Eine andere Gemme Fig. 19 (Impr. Gemm. 15 C 41) spricht kräftig
r diese Annahme. Wir sehen hier eine Muse in derselben Tracht, welche
der Linken zwei Flöten (gerade so gekreuzt wie auf der Berliner
emme) hält, mit der Rechten eine Maske auf eine Stele stützt. Es

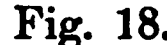


Fig. 18.


Fig. 19.

heint also wirklich einen Typus gegeben zu haben, welcher die tragische
d flötende Muse vereinte, nach Attributart und Tracht einer älteren
it angehörig: vielleicht hat sich daraus erst die tragische Muse eman-
iert. cf. auch eine Muse der Glastafel bei Deville histoire de la verrerie
XIII: doch scheinen hier Ergänzungen vorgenommen worden zu sein.

jede eine Flöte hält, gesenkt und der rechte Ellenbogen etwas nach aussen gebogen — oder der linke Arm ist erhoben, was man so verstehen muss, als sei die Muse eben im Begriff zu spielen oder auch als habe sie eben gespielt. Zu jener Art vgl. I 3, III 8, 11, 15, IV 3, 12, 15—20, 21, mit Umkehrung der Seiten IV 9 — zu dieser III 2, IV 4, 10, auch den Marsyassarkophag Matz-Duhn 3157.

1ϑ. Muse mit den Flöten auf eine Stele gestützt.

Wir machen wieder denselben Schritt, wie von 1β zu 1γ. Doch ist die Stele bei der Muse mit den Flöten nicht in demselben Masse verbreitet. Denn ausser A 4, welchem Typus eine Gemme (Impr. gemm. 15 C 42) und eine wohl richtig ergänzte Statuette von Catajo (Dütschke V 679) entspricht, und dem ähnlichen Typus der Muse mit den Flöten, wie er uns auf der Vase I 6 begegnete, sind wir nicht berechtigt andere Darstellungen hierher zu rechnen. Es gab ja einst einen sehr populären Typus der Muse mit den Flöten, die sich mit gekreuzten Beinen an eine Stele lehnt, wie ihn die sogenannte Berliner Euterpe darbot. Alle Darstellungen dieses weit verbreiteten Typus zählt Bernoulli Aphrod. p. 128 ff. auf; die pergamenischen Funde fügten auch einige hinzu. Schon Gerhard (Arch. Ztg. 1861, p. 135) sprach dieser Klasse das Recht ab für Musen der Flöten zu gelten — denn überall, wo sich die Flöten bei diesem Typus vorfinden, sind sie modern – und nahm sie vielmehr für die Gräbervenus in Anspruch. So viel ist sicher, dass diese populäre Musengestalt keine triftigen Beweisgründe für ihr Altertum zur Seite hat.

Eine nach rückwärts angelehnte Muse mit tubaähnlichem Instrument: Impr. gemm. 15 C 43.

1ι. Die tanzende Muse.

Da dieser Typus durch die Vase I 4, durch H 3 und P 2 für die Muse sicher bezeugt ist, so kann man Starks Ansicht (Niobe p. 286 ff.) nicht mehr zustimmen, dass ursprünglich dies kein Musentypus gewesen sei. Stark kannte weder die Vase I 4, noch die halikarnassische Basis.

Von ihm werden a. a. O. alle in diesen Typus gehörige Statuen aufgezählt, an Zahl 13: es kommt nun hinzu H 3. Doch

an den meisten ist der linke Arm modern und verschiedenfach ergänzt. Wir würden ihn zunächst nach Massgabe der nicht ergänzten Repliken sicher als ausgestreckt restaurieren und die Figuren alle tanzende Musen nennen, wenn nicht auf einer derselben (Coll. Blundell: Clarac 750, 1828) sich die Inschrift Anchirrhoe fände, die nur zu einer Nymphe passt. Danach haben wir nicht mehr das Recht, in all jenen Figuren Musen zu sehen. Stark meinte nun nach einer Vermutung von Matz, dieser ganze Typus sei für eine hydriatragende Nymphe erfunden, womit er den Gang und den Wulst des Gewandes auf der linken Schulter in Zusammenhang brachte, und sei dann erst auf die Muse übertragen worden. Nach Auffindung der halikarnassischen Basis aber steht die Sache jetzt so, dass wir für die Anwendung dieses Typus auf Musen in griechischer Zeit Zeugnisse haben, seine Verwendung für Nymphen dagegen erst aus späterer Periode vorliegt: daher, wenn wir nicht die Frage, ob Muse oder Nymphe dieses Typus früher sei, überhaupt bei Seite lassen, müssen wir uns eher für jenes als für dieses entscheiden. Beweisen nicht die römischen Nachahmungen des Orpheusreliefs und viele andere Darstellungen ebenso, dass die römischen Künstler ältere Typen zu veränderten Stoffen benutzt haben?

### 2. Gedanke und Wort.

2*α*. Gehende oder stehende Muse mit tief in dem Himation verhüllten Armen, die Rechte an der Brust, die Linke herabhängend mit und ohne Attribut.

Das Charakteristikum dieses Typus ist seine Tracht, obwohl sie zu den verbreitetsten des Altertums gehört: der Beweis aber, dass er auf Musen angewendet wurde, ist erbracht 1. durch A 6 (dem die aldobrandinische Muse entspricht), 2. durch die arretinischen Fragmente, 3. durch zahlreiche Sarkophage, 4. durch die Inschrift *Μουσα*, welche einer Figur dieses Typus auf der ilischen Tafel beigeschrieben ist.

In den ersten Zeiten zeigt 2*α*, wie A 6 und die aldobrandinische Hochzeit lehren, eine gezackte Krone, die sie vor den übrigen Schwestern sehr auszeichnet und uns berechtigt in ihr die erste der Musen, die Kalliope unter den ambrakischen Statuen

zu erkennen. Als früheres Attribut findet sich nun nicht die die Rolle, sondern eine kleine Kithar in der herabhängenden Linken; trotzdem stellen wir den Typus unter diese Klasse, da der Unterschied der Attribute unwesentlicher erscheint als die Ähnlichkeit des ganzen Motivs. Es zeigten diese Form H 4 und P 5; als Gemmen kommen einige Berliner hinzu, man vgl. auch Impr. gemm. XV C 33. Die Sarkophage I 1 und 2 erinnern ferner in mehreren Typen an diese Gewandbildung.

Attributlos ist noch der Typus auf sarc. I 4. Auf I 5, III 3, 11, 12 findet er sich zwei Mal: die Kopfwendung ist verschieden und die Rolle der einen ist geöffnet, die der andern geschlossen. Auf III 4, 5, IV 13 schreitet die Muse nach rechts. Auf IV 10 wird 2 $\alpha$ zur Bildung des Totenporträts verwendet, hier scheint das Diptychon beigegeben zu sein. Ebenso wird 2 $\alpha$ verwendet auf der Serie IV 15—20, auf IV 17 zwei Mal; hier ist ein Scrinium beigegeben. Auf IV 14 scheint der putto, welcher diesen Typus nachahmt, das Diptychon zu haben; ebendasselbe zeigt III 8 und auf III 9 hatte die Figur dieses Typus, welche fälschlich mit dem Globus restauriert ist, ebenfalls das Diptychon. Andere Sarkophage bringen nichts Neues.

Statuarisch begegnet uns der Typus sehr häufig, doch ist in den seltensten Fällen die Bedeutung als Muse gesichert. Es ist überflüssig hier aufzuzählen; Clarac bietet mehr als genug.

Auch einige Gemälde sind zu nennen: bei Helbig 887 und 888. Auf jenem führt die Muse den Finger an den Mund, was sich auf einer Gemme (Lipp. 747) wiederholt. Auch vergleiche man das Mosaik von Baccano (Bull. d. i. 1873 p. 130) und von Italica (Mus. Esp. I p. 183). Seine letzten Spuren hinterlässt 2 $\alpha$ auf einem Silberkästchen des 4. oder 5. Jahrhunderts nach Christo (Visconti, op. var. I, t. XVIII).

2 $\beta$. Muse mit verhüllten Armen auf eine Stele gestützt, mit und ohne Rolle in der Linken.

Dieser so populäre Typus tritt uns zum ersten Mal in H 8 = P 9 entgegen: er ist auf dieselbe Weise aus 2 $\alpha$ weitergebildet, wie 1 $\delta$ aus 1 $\gamma$ und 1 $\vartheta$ aus 1 $\eta$.

Er ist auf den meisten Sarkophagen vertreten: auf I 5 und II 1 fehlt er. Er wird entweder nach rechts oder nach links

gewendet. Nach der linken Seite auf I 6, 10, 11, IV 1, 22 (auf letzterem allein mit Rolle) und dem Kindersarkophag Arch. Ztg. 1885 t. 14, 1. In die Mitte gesetzt auf I 3 und IV 10. Die Muse auf der Schmalseite von I 3, welche mit Sokrates redet, zeigt diesen Typus in der Veränderung, dass sich das verhüllte Haupt zurückwendet: ganz gleich ist eine Muse von I 4. Übrigens liegt derselbe Typus der Figur der Myrina auf der puteolanischen Basis und einer Parze auf den Prometheussarkophagen zu Grunde.

Nach rechts gewendet, aber in der Mitte ist 2β auf III 9. Am häufigsten findet er sich am linken Ende (meist mit Rolle): so auf III 4, 5, 1, 8, 10, 11, 12, 15; IV 9, 13, 15—20, Frgm. Matz-D. 3299, auf einem Sark. erwähnt von Hübner Madrid. Katal. n. 927, sogar auf einem dekorativen bei M.-D. 2616.

Hierher gehören vielleicht einige unter 1ϑ erwähnte Statuentorsen. Sicher zeigen den Typus 2β: die bekannte Berliner sog. Polyhymnia (n. 221) und eine Louvrestatue (Cl. 327, 1083), eine Madrider (Cl. 540 A, 1058 A), eine Chiaramonti (Cl. 525, 1184), eine Petersburger (Cl. 525, 1085)[1]. Man vergl. ferner das Tischbeinsche Parisrelief, das von Michaelis edierte anaglyphum vaticanum, ein ehernes Berliner Gefäss (n. 1628; Beger, thes. Br. III 395), von Gemmen Tölken 1317, 18, S. 1542 u. Impr. gemm. 15 C 37. Als Unicum schliesst sich hier die dritte Figur von sarc. I 3 an, welche sich mit der linken Hand auf eine niedrige Stele stützt und attributlos ist.

2β*. Es ist nicht zu entscheiden, ob der Typus der verhüllten Muse, den wir stehend und aufgestützt fanden, auch sitzend vorliegt: denn die hierher gehörigen Statuen Cl. pl. 329, pl. 498 B, 978 A; pl. 522, 1073 können ebenso Grabstatuen sein.

2γ. Sitzende sinnende Muse, wie sie auf der hal. Basis erscheint. Den Typus geben auch einige Berliner Gemmen und 3 Statuen: eine Giustinianische (Cl. 497, 972), eine Oxforder (Cl. 498 A, 990 A) und eine aus der Sammlung Lowther-Castle (Arch. Ztg. 32, 42), obwohl auch bei diesen eine andere Deutung nicht unmöglich ist.

[1]) Hier hat die Muse eine Pantomimenmaske über den Kopf zurückgeschoben. Der Typus bezeichnet in späterer römischer Zeit diesen Tanz, wofür wir unten noch weitere Belege finden werden.

2δ. Muse sitzend mit der Rolle; daneben ein Scrinium.

Dieser Typus hat wenig konstante Formen. Sein berühmtester Vertreter ist die Vatikanische Statue (P. Cl. I 16), wo trotz der Ergänzung der Hände die offne Rolle sicher ist. Ein ähnliches Motiv tritt in einer Statuette von Catajo auf (Dütschke V 633). Wieder variiert zeigt sich dieser Typus auf dem Gemälde Helb. 859, wo die rechte Hand aufgestützt ist. Eine ähnliche Statue hat der Vatikan; erwähnt Beschr. R. II, 2, p. 238. Andere Varianten auf den Gemmen Tölken 1321—23, Lippert 762, Impr. gemm. 6, 8, 9 (15 C.). Die Rechte ist wie belehrend erhoben bei Matz-Duhn 2610.

2ε. Muse sitzend mit dem Diptychon.

Sehr selten. H 5 und P 3 unterscheiden sich von einander bedeutend. Statuarisch: Vatikan (P.-Cl. I 26); bei der ähnlichen Stockholmer (Guattani, mon. in. 1784 — Dec. t. III) sind die Attribute modern.

2ζ. Muse stehend mit der Rolle.

Dieser Typus begegnete uns sowohl auf der hal. Basis (cf. Berliner Bronzerelief n. 1996) als den aretin. Gefässen in verschiedenen Formen. Wieder andere zeigen die Gemälde Helb. 860—62. Mit Helbig 858 stimmt eine Figur des oben erwähnten Berliner Erzgefässes: sie hält den geschlossenen Papyros mit beiden Händen vor der Brust. Anders auf der Klasse sarc. I 6—11: hier hält die gesenkte Linke die Rolle, die Rechte ist wie deklamierend erhoben [1]). Schliesslich seien die hergehörigen Musen von sarc. I 1 und 2 erwähnt.

2η. Muse mit der Rolle auf eine Stele gestützt.

Zuerst bei A 2; ziemlich ähnlich bei Helb. 860. Dagegen von vorn sich stützende Muse auf sarc. I 3 = II 1.

2ϑ. Muse stehend mit dem Diptychon.

Die älteren Formen zeigen sarc. I 1, 2, 4: die späteren zerfallen in zwei Klassen: die Muse ist entweder eben im Begriff zu

[1]) Denselben Typus zum Brustbild verkürzt giebt die Gemme Impr. gemm. 15 C 3. Ebenda 15 C 7 sehen wir eine stehende Muse in der Rolle lesend; der Oberkörper ist entblösst. Eine wahrscheinlich hierher gehörige Muse auf einer Glastafel bei Deville, histoire de la verrerie t. XIII.

schreiben, bekleidet mit dem Himation, welches vorn herumgenommen ist; über den linken Arm fällt ein Zipfel desselben: cf. I 6, IV 1. Oder dieser fällt über die linke Schulter: I 3, 5, 10, III 10, IV 14 und Kindersarkophag Arch. Ztg. 1885 t. 14, 1: auch die 6. Figur von III 9 ist so zu ergänzen.

Dazu stimmen die Figuren der aretinischen Fragmente, nicht unähnlich ist auch eine Figur des Berliner Erzgefässes, welche aber die Rechte deklamierend erhebt.

Eine ganz andere Form, die der ruhig stehenden Muse, welche das Diptychon in der gesenkten Linken hält, zeigt eine jener archaistischen Musenstatuen, welche einst die Aufmerksamkeit sehr auf sich zu lenken wussten (ann. 1854 t. C.). Sie finden sich — um dies gleich zu erledigen — am bequemsten zusammengestellt in den ann. 1854 t. A.-D. Thiersch, der einige von ihnen schon kannte (Epochen etc. p. 135) hielt sie für archaisch. Dem widersprach entschieden Stephani (zu Köhler ges. Schr. III p. 320), welcher sie mit Recht für archaistisch erklärte. Zu den bis dahin bekannten zwei Venediger und der einen Mantuaner fügte Guédénoff in den ann. 1854 noch eine Petersburger hinzu. Benndorf (Arch. Ztg. 1866, p. 230) kam zuerst auf den Gedanken ihrer architektonischen Verwertung und deutete sie als Karyatiden. Doch führte dagegen Trendelenburg (Musenchor p. 20) die Ungleichheit der Masse und die Attribute des Diptychon und der Maske, die sich bei ihnen vorfinden, an. Dütschke endlich (Cat. Oberit. IV, p. 324) vermittelte so, dass er annahm, sie wären in Anlehnung an ältere Musentypen architektonisch verwertet worden, gehörten aber ursprünglich nicht zusammen. Dies wird auch das Richtige treffen.

2ι. Muse mit dem Diptychon auf eine Stele gelehnt.

Diesen nicht gerade häufigen Typus erkennt man in einer Terracotta des Brit. Museums (anc. terr. of Brit. M. 40), einem Gemälde des Mus. Kircheriano (Mus. Kirch. I, qu. n. 20) und der mit Clio bezeichneten Muse des Mosaiks von Baccano.

2κ. Muse schreibt mit aufgestütztem Fuss, daneben Scrinium.

Ob Rolle oder Diptychon oder codex, ist auf den Darstellungen meist nicht erkennbar. Das Himation ist in charakteri-

stischer Weise so umgelegt, dass der untere Saum eine Zickzacklinie bildet. cf. sarc. IV, 15—20, III 4, 5, 1, 15: immer an der rechten Seite. Berliner Gemme Tölken 1319[1]).

2λ. Die Muse mit dem Hermentintenfass, die späteste Gestalt der schreibenden Muse, welche nur auf Sarkophagen vorliegt. Das Tintenfass, welches auf dem Kopf einer kleinen Herme ruht, befindet sich neben der Muse; sie taucht die Feder ein und ist im Begriff zu schreiben. Dass sie die Rolle oder den codex, nicht das Diptychon vorhaben muss, ergiebt sich aus diesem Schreibmaterial. Dütschke bei Besprechung des Sarkophags IV 10 hält das Attribut fälschlich für ein Winkelmass. cf. II 3, IV 6, 10, 11, 16, 12 (r. Hälfte).

### 3. Die Masken.

3α. Muse mit der tragischen Maske sitzt.

Wie bei allen sitzenden Typen, sind auch hier die mannigfachsten Formen.

Eine der ältesten zeigte H 9, wo Rolle und Maske vereint ist.

Eine sitzende Muse, neben der die Maske auf einem Postament liegt, an dem Dreifuss und Rabe zu sehn ist, zeigt nach Beschr. Roms II 2, n. 349 ein Fragment einer Statue des Mus. Chiaramonti. Eine Berliner Gemme zeigt die sitzende Muse mit der tragischen Maske in der Hand (= S. 1554?)

Zur Maske kommen Schwert und Keule hinzu: zuerst jenes von der Figur des Königs, dann diese von der des Herakles. Das Schwert hat die sitzende Pariser Muse (Clar. 315, 1043), welche Clarac als intakt angiebt: die linke Hand hält ein kleines Schwert, die rechte stützt sich auf den Fels; unten liegt eine Maske, doch scheint diese eher komisch als tragisch zu sein. Daraus folgt, dass entweder Claracs Zeichnung nicht richtig ist oder das Schwert modern.

Die letzte Form dieses Typus tritt in der Madrider Statue

---

[1]) Den eigentümlichen Typus einer Muse, welche mit aufgestütztem Fuss in einer Rolle liest, zeigt die Gemme Impr. gemm. 15 C 5: hier ist der Oberkörper bis zu den Schenkeln entblösst.

auf (Cl. 514, 1048), deren Maske echt ist, während die linke Hand mit der Rolle modern ist: an den Sitz lehnt eine Keule, die wohl auch von moderner Ergänzung stammt.

Der stehenden tragischen Muse ältere Formen.

3β. Hierhin gehört die Pariser Statue Cl. 317, 1054, die Clarac als echt verbürgt: die Muse ist mit gegürtetem Chiton bekleidet, mit der Linken streckt sie eine bärtige Maske vor; mit der Rechten hält sie ein kleines Schwert. Auch das Berliner Bronzegefäss zeigt eine ähnliche Figur[1]).

3γ. Die Muse des Neapler Sarkophags I 4, die nach Schauspielersitte die Maske über den Kopf zurückschiebt, bekleidet mit gegürtetem, überschlagenem Chiton.

3δ. Eine der archaistischen Statuen (ann. 1854 t. A) hält die Maske am rechten Bein. Ähnlich eine Mantuaner Statue (Clar. 506B, 1054A), deren moderne Bestandteile mir nicht bekannt sind.

3ε. Tragische Muse, ohne Keule, mit aufgestütztem Fuss.

Dieser berühmte Typus liegt in nicht wenigen Repliken vor. Sein bekanntester Repräsentant ist die Vatikanische Statue Pio-Clem. I 19, welche mit einer bei den Ausgrabungen von M. Calvo gefundenen völlig übereinstimmt: da letztere im linken Arm das parazonium hält, so ist erstere in dieser Weise zu ergänzen. Ähnlich komponiert sind die Stockholmer Muse (Guattani, mon. in. 1784, t. II, Oktober), eine Muse aus der Samml. Vescovali (Cl. 512, 1039), eine aus der S. Westmacott (Cl. 506B, 1045A). Auch auf dem Louvresarkophag I 3 findet sich dieser Typus, im Theaterkostüm wie die Vatikanische, Westmacotter und Stockholmer Statue: die Vescovali hat Himation. Dann scheinen zwei pompejanische Bilder denselben Typus zu zeigen. Das eine (Helb. 874) stellt die Muse im langärmligen Chiton dar; der rechte Fuss steht auf einer Basis, mit der Linken fasst sie das Gewand, mit der Rechten stützt sie eine tragische Maske

[1]) Eine in gegürteten Chiton gekleidete Muse, welche die tragische Maske vorstreckt, zeigt Impr. gemm. 15 C 12; ebenda 14 sehen wir eine Muse mit tragischer Maske in der Rechten, das Schwert im linken Arm tragend. (echt?).

auf den Schenkel. Auf dem anderen (H. 874b) stützt sie die Maske auf einen Pfeiler; hinter ihr steht ein Postament mit einer andern tragischen Maske. Noch auf dem Silberkästchen des 5. Jahrhunderts findet sich unser Typus.

Das Original der vatikanischen Muse wollte nun K. Lange (Motiv des aufgest. Fusses, p. 57 ff.) unter den Lysippischen Musen suchen. Zwar ist 3ε entschieden eine ältere Form der tragischen Muse, aber jener Annahme stehen doch manche Bedenken entgegen. Erstens ist die Behauptung Langes, dass gerade das Motiv des aufgestützten Fusses für Lysipp charakteristisch wäre, nicht zu weit auszudehnen. Denn von den Typen dieses Motivs, welche Lange Lysipp zuschreibt, ist wohl allein der isthmische Poseidon sicher; sehr fraglich ist die Berechtigung der Methode aus der Korresponsion des ruhenden Epheben und des Sandalenbinders den Schluss zu ziehn, dass beide Figuren Lysippisch wären: statt des Epheben liessen sich noch zahlreiche andere Statuen als Pendant nehmen; denn dieses Motiv gehört zu den gebräuchlichsten der antiken Kunst. Also dieser Grund allein würde 3ε nicht Lysippisch machen. Doch Lange glaubt weiter in der Gestalt mit dem aufgestützten Fuss auf Vase I 6 eine Erinnerung an diesen Typus zu sehen, der also dann im Original schon dem 4.—3. Jahrhundert angehört hatte. Das ist auch der Fall, aber nicht aus diesem Grunde. Langes Ansicht, alle Figuren dieser Vase wären von verschiedenen Statuentypen beeinflusst, ist kaum zu halten. Denn wenn er sich darauf beruft, dass die übrigen sitzenden Gestalten der Vase den Localgottheiten pompejanischer Wandgemälde glichen, und sie auf Originale alexandrinischer Kunst zurückführen will, so vergisst er, dass das Erste der allgemeine Typus und die specielle Darstellung erst das Abgeleitete ist. Und gerade diese sitzenden Figuren sind in gleicher Weise wie die pompejanischen aus einem der allgemeinsten und weitestreichenden Typenkreise entwickelt. Wir haben kein Recht in diesen Figuren Nachahmungen bestimmter Werke zu sehn, ganz abgesehen davon, dass sich ihre Motive mit Leichtigkeit schon in voralexandrinischer Zeit nachweisen liessen. Einzig und allein auf eine Statue gehen zurück die Muse mit den Flöten und der ihr entsprechende Jüngling auf

der rechten Seite der Vase. Dazu kommt, dass, wenn der Vasenfabrikant wirklich die Muse des Lysipp kopiert hätte, er abgesehen von der Ersetzung der Maske durch das alte Motiv des Gewandaufziehns auch alles andere, wie Kleidung, Haartracht geändert hätte, wozu für ihn kein Grund war. Was blieb dann von der Lysippischen Muse übrig? Schliesslich: das Motiv des aufgestützten Fusses ist innerhalb der Musendarstellungen selbst so verbreitet, dass man mit demselben Rechte die Typen 1ε und 2κ dem Lysipp zuschreiben könnte. Ich muss mich also der Lange'schen Hypothese gegenüber sehr skeptisch verhalten.

3ζ. Muse stehend, in der einen Hand die tragische Maske, in der andern die Keule auf den Boden stützend; meist im Theaterkostüm.

Dieser gewöhnlichste aller Typen der tragischen Muse begegnete uns zuerst in A 5, obwohl hier an der Ursprünglichkeit der Keule aus den oben angeführten Gründen gezweifelt werden muss.

Sein berühmtester statuarischer Vertreter ist die Pariser Kolossalstatue im Theaterkostüm (Cl. 315, 1046), welcher in die linke Hand die Keule zu geben ist. Ebenso die Berliner Statuette n. 219; danach zu ergänzen die Neapler Statue Cl. 538C, 1102B wie die Stockholmer (Guattani mon. in. 1784 Dec. t. III). Vgl. ferner die Neapler Gerhard n. 266.

Auf den Sarkophagen lässt sich folgende Entwicklung wahrnehmen. Die älteste Form zeigt I 2, wo die Muse das Schwert, nicht die Keule hat. Sonst findet sich immer das Theaterkostüm: die Keule steht entweder auf dem Boden oder auf einem Stierkopf; die Maske ist die des Herakles, dessen Achelooskampf durch den Stierkopf angedeutet wird. Hierher gehören sarc. I 6, 7, 10, II 1, III 8, 9, 11, 12, IV 1: die Keule steht auf dem Boden. Öfters hängt vom Rücken ein Chlamydion (resp. das Löwenfell) herab, das auf verschiedene Weise befestigt wird: so werden wir auf III 11 ganz an das alte dorische Mäntelchen erinnert. Das Stierhaupt sehen wir auf I 5, III 2, 4, 14, 15, IV 9, 10, 16, 21: vielleicht ist öfters ein Schädel gemeint. cf. auch das Berliner Bronzerelief n. 1996.

Von Gemälden haben 3ζ Helb. 871—73, von denen die bei-

den letzten den langärmeligen Chiton zeigen. Der Kothurn findet sich bei einigen Darstellungen, bei andern wieder nicht. Eine Variation von 3ζ erwähnt Dütschke V 985 auf einem Mailänder Grabrelief: die Muse hält in der Rechten die Maske, in der Linken Speer und Schild (?).

3η. Muse stehend, die Keule im linken Arm, die tragische Maske auf einer Stele.

Sarc. IV 15—20 und III 10: Chlamydion fehlt, Kothurn sicher; auf den Gemälden Helb. 875 und mit veränderten Seiten 876 bleibt die Stele weg; die Muse trägt hier das Löwenfell über dem Kopf. Zur schwebenden Muse wird 3ζ umgestaltet auf Helb. 876b und mit Vertauschung der Seiten auf 877. Die Keule allein im rechten Arm: Impr. gemm. 14 C. 15.

3ϑ. Die komische, sitzende Muse.

Der berühmteste Repräsentant ist die Vatikanische Statue (Pio-Clem. I 18), welche neben der Maske Tympanon und Pedum zeigt, die beide nach Beschr. Roms II 2, p. 214 echt sind. Das Tympanon begegnete schon auf den Vasen als Musenattribut; es weist auf höheres Alter des Originals hin. Die Muse ist bekränzt, stützt mit der Linken das Tympanon auf die Knie, hält in der Rechten das pedum; die Maske liegt auf dem Felsen; Bekleidung: Chiton und Himation. Ein Gemälde (Helb. 886) zeigt die Muse auf einem Stuhl sitzend, das pedum in der Rechten; die Linke hält die bärtige komische Maske auf dem Schoss. Ähnlich auf den Berliner Gemmen Tölken 1327 ff. Wegen anderer Statuen cf. Beschr. Roms II 2, p. 217 u. 238.

3ι. Stehende Muse, die komische Maske in der Linken vorhaltend, ohne Pedum.

Älterer Typus. Auf I 1 und 2. Hat sich in späterer Zeit erhalten auf dem Berliner Bronzegefäss und einem spätrömischen Diptychon in Paris (Fröhner, Mus. de France t. 36).

3κ. Muse stehend in kurzem Chiton und Himation, die komische Maske in der Linken vorhaltend, die Rechte hält das Pedum auf dem Boden. Schuhe.

Sehr charakteristischer Typus. Wir sehen, wie nicht nur bei der tragischen Muse, sondern auch bei der komischen die Bühnentracht in ihre Darstellung eindringt: dem komischen Alten

gehört diese Kleidung (Müller, Bühnenaltert. p. 259) und das Pedum.

Sarc. I 3 = II 1. cf. Helbig 880.

3λ. Muse stehend oder gehend, meist in der Linken die komische Maske, in der Rechten das Pedum tragend. Daneben oft Postament mit zweiter Maske.

Verschiedene Formen auf Sarkophagen: eine ältere zeigt I 4 (= Impr. gemm. XV 12). Bei III 11 ist sonst allein das Pedum deutlich. cf. ferner III 9 und 12. Auf III 15 und dem späten Silberkästchen sehen wir den kurzen Chiton des vorigen Typus; ebenso auf dem Mosaik von Italica (Mus. Español I, p. 183). Von Gemälden gehört das herculanensische Helb. 878 hierher.

Andere Formen zeigen die Stockholmer Statue (Guattani, mon. in. 1784 Sept. t. III) und die wohl ebenso zu ergänzende Vatikanische (Cl. 507, 1013): die Nebris ist ihr Charakteristikum.

Eine weitere Stufe bezeichnet die eigentümliche Tracht des fellartigen, eng anliegenden Untergewandes, die einige Figuren dieses Typus haben. Auch sie stammt von der Bühne (cf. Cl. 874, 2221 A und Wieseler, Bühnendenkm. t. A. n. 29). Es gehören hierher die sarc. IV 15—20, IV 14, 9, 11 u. a.: die Seiten sind bei dieser Form des Typus stets vertauscht[1]).

3μ. Muse der komischen Maske mit Stele.

Die zuerst durch A 8 vergegenwärtigte Form kehrt wieder in einer Florentiner Statuette (Dütschke Uffic. n. 192); doch ist die Maske hier modern[2]). Aber es giebt eine Klasse von Sarkophagen, welche diese Formen nachzuahmen scheinen, wenn sie auch die Stele weglassen: sie sind also besser hier als unter 3λ

[1]) In die Impr. gemm. ist unter 15 C 20 eine, wie es scheint, weibliche Figur aufgenommen, welche sich mit dem linken Arm auf das auf den Boden gestellte Pedum stützt und die komische Maske so hält, dass sie von der über den Kopf herumgebogenen rechten Hand und der auf dem Pedum ruhenden linken gefasst wird. Da diese Stellung eine bei Schauspielern öfters vorkommende ist, wie einige Berliner Gemmen deutlich zeigen, so scheint es notwendig zu sein, jenes ganz eigentümliche Motiv auch einem Musentypus zuzurechnen, welcher dann von dem Schauspieler her seine Gestalt empfangen hätte.

[2]) Eine Terracottastatue (Lecuyer I, c. 2) zeigt die Muse mit beiden Händen die komische Maske vor sich auf einer Stele haltend. Echt?

zu erwähnen. Es gehören hierher sarc. I 6, 10, 8, III 10, IV 1, ein Fragment Anc. Marbles of Brit. Mus. X 34. Die Muse hält hier die Maske in der Rechten, das Gewand fällt über linke Schulter und Arm (auch eine scenische Tracht, Müller a. a. O. p. 260).

Auch hier bezeichnet die fellartige Bekleidung eine weitere Stufe des Typus. Cf. sarc. IV 3, 4, 5, 10, 12 (rechte Hälfte), 13 u. a., wo die Maske mit der Rechten auf eine Stele gelegt wird.

Endlich ist zu erwähnen, dass sich bei diesem und dem vorhergehenden Typus öfters eine um den Hals hängende Bulla findet. Sie stammt natürlich ebenfalls von der Bühne, wahrscheinlich von der Figur des Sklaven, zu dem auch das Fellunterkleid passt.

### 4. Musen des Globus.

4*α*. Sitzende Muse des Globus.

Ich kenne nur wenige Exemplare: das berühmte herculanensische Gemälde (Helb. 889), wo die Muse auf jenem der hellenistischen Zeit eigentümlichen Sessel mit stark ausgeschweifter Lehne sitzt: den Globus hält sie mit der Linken und weist mit dem Stift auf ihn. Ferner die Gemmen Lippert 751 und Impr. gemm. 15 C. 39.

4*β*. Stehende oder gehende astronomische Muse.

Die Geschichte dieses Typus liefern die Sarkophage.

Ältere Formen zeigen I 1 und 2.

Dann findet sich auch hier jene zurückgebeugte Stellung, wie sie bei A 2 und A 8 uns begegnete: vielleicht ebenfalls durch eine (weggelassene) Stele erklärlich. Vgl. I 6—10, IV 1, 9, 10. Die rechte Schulter ist meist entblösst; das Gewand fällt vorn in langen Streifen herunter, was auch zur Annahme einer ursprünglichen Stele auffordert. Wie die Masken, so erscheint auch der Globus bald höher, hald niedriger gehoben.

Auf anderen Sarkophagen, z. B. III 11, IV 3, 5 finden wir nicht mehr die stehende, sondern die gehende Muse dieses Typus. Auch hier ist die rechte Schulter entblösst. Wenn wir die rechte Schulter bedecken, so erhalten wir die letzte Form, welche

IV 15—20, IV 12 (beide Teile), III 3 aufweisen. Die vierte Figur von III 9 ist hiernach zu ergänzen.

Die Statuen zeigen meist die letzte Form, wie z. B. Pio-Clem. I 25, von Visconti richtig ergänzt; wahrscheinlich auch die Stockholmer Statue Cl. 506, 1010 falsch mit den Flöten ergänzt, die Kapitolinische Cl. 510, 1028, deren zwei Federn auf dem Kopfe alt sind, dann Chiamaronti Cl. 532, 1107 (in der Linken den Globus, in der Rechten den Stift, nicht die Flöte), die Pariser Cl. 312, 2340, eine von Matz-D. 1480 erwähnte, die Florentiner bei Dütschke 180 (Uffizien) u. a.

Von Gemälden gehören hierher Helbig 890 ff. Auf 892b sehen wir allein eine astronomische Muse mit aufgestütztem Fuss.

4γ. Astronomische Muse mit Stele.

Erstens: die Muse stützt sich selbst auf die Stele; sarc. I 3 = II 1: die Muse steht mit gekreuzten Beinen an eine Stele gelehnt und weist auf die unten liegende Kugel.

Zweitens: die Muse hat den Globus auf die Stele gelegt. A 9 = P 8. sarc. I 4 und 5. Berliner Gemme Tölken 1342.

Eine eigentümliche Vermengung von 2β und 4γ zeigt die Gemme Impr. gemm. 15 C. 38.

---

Dies der Katalog derjenigen Musentypen, welche seit der hellenistischen Zeit in Gebrauch waren. Nachdem wir dieselben nach den Funktionsklassen zusammengestellt haben, ist nun unsere zweite Aufgabe die stilistischen und kompositionellen Eigentümlichkeiten der einzelnen Typen herauszuheben und im Zusammenhange zu betrachten.

Schon bei der inneren Einteilung jeder Funktionsklasse beobachteten wir, dass in den verschiedenen Körperstellungen stets dieselben Erscheinungen bei jeder Abteilung hervortreten. Von den einfach sitzenden bis zu den stürmisch eilenden Gestalten führte eine ganze Skala von Mittelstufen, die sich innerhalb jeder Funktion so ziemlich wiederholte. Sie lassen sich kurz so zusammenfassen: sitzend, aufgestützter Fuss, stehend mit Stele, stehend ohne Stele, gehend, eilend. Die selteneren Erscheinungen der liegenden Musen, wie sie auf einem Sarkophag sich finden,

und der schwebenden, wie sie die Gemälde zeigen, sind von keiner prinzipiellen Bedeutung, da sie teils räumlichen Ursachen ihre Existenz verdanken, teils nur in Rücksicht auf eine bestimmte Technik erfunden oder vielmehr umgestaltet sind. Von den sitzenden Typen, denen als Sitz entweder Fels oder Stuhl dient, kennen wir verhältnismässig wenig Exemplare, da der Hauptbestand unseres Materials, die Sarkophage, dieselben fast nie hat. Jedoch sind uns gerade von dieser Klasse zwei Reihen der wertvollsten Darstellungen erhalten: die vatikanischen Musen, welche auf gute griechische Originale zurückgehn, und die herculanensischen Gemälde, die uns Gestalten von seltener Lebendigkeit vor Augen führen. Als letzter Ausläufer dieser Gattung sind die manirierten Madrider Musen zu betrachten.

Die Musen mit aufgestütztem Fuss trafen wir innerhalb der meisten Funktionsklassen[1]) an, wenn wir ihnen auch nicht immer eine besondere Chiffre zuerkennen konnten. Während die sitzenden Typen in ihrer Geschichte bis auf die frühesten Zeiten zurückreichen, datiert sich diese Klasse nach dem für sie charakteristischen Motiv als spätere Erfindung. Etwa vom 4. Jahrhundert ab dringt das Motiv des aufgestützten Fusses, welches vorher in der nicht monumentalen Kunst schon eine bedeutende Rolle spielt, in die statuarischen Darstellungen ein. Es ist der Ausdruck einer Art bewegter Ruhe und eignet sich in den meisten Fällen ganz gut für die Darstellung eifrig in Gedanken oder in künstlerischem Schaffen thätiger Musen.

In ähnlicher Weise bestimmen sich die ebenfalls innerhalb jeder Funktionsklasse wiederkehrenden Typen mit Benutzung der Stele den terminus ante quem non, wie wir oben des Näheren auseinandersetzten. Die Göttin stützt sich entweder selbst nach vorwärts oder rückwärts auf die Stele, oder hat ihr Attribut auf dieselbe gelegt. Mit dieser Stellung verbindet sich meist das Motiv der gekreuzten Beine. Die meisten der hierher gehörigen Typen liessen sich als eine Umänderung der ruhig stehenden Figuren erkennen, sei es aus technischen, sei es aus kompositionellen Gründen: so verhält sich 2 β zu 2 α wie 2 ι zu 2 ϑ, 1 ϑ zu 1 η, 1 δ zu 1 γ.

[1]) cf. 1 ε, 2 κ, 3 ε, 4 β; für das Diptychon Vase I 4.

Die ruhig stehenden Typen selbst gehören ebenso wie die sitzenden einer Klasse von Musendarstellungen an, welche bis in die früheste Zeit zurückreicht, aber auch noch in der spätesten Periode ebenso im Gebrauch ist. Es lässt sich überhaupt, soweit wir aus unserem Material folgern dürfen, für die zeitliche Aufeinanderfolge der Typen verschiedener Körperstellungen etwa folgende Regel aufstellen. Einer ersten Periode, in welcher wesentlich die einfachen sitzenden und stehenden Figuren zur Anwendung kommen, folgt jene Hauptblütezeit der Musendarstellungen, die voll ist der lebendigsten, charakteristischsten Schöpfungen, wie sie uns in den Nachbildungen mancher Statuen und Gemälden erhalten sind; Hand in Hand mit der erstarrenden Wirkung, welche die immer kälter werdenden Attribute ausüben, kommt drittens über die Musendarstellungen wieder eine Zeit herein, in der man sich in der Unbeweglichkeit der Typen dem Anfang der ganzen Entwicklung näherte.

Aus den ruhig stehenden Typen der ältesten Zeit entwickelten sich ganz allmälig die gehenden Gestalten, die ungleich lebendiger wirken. Oft ist die Grenze nicht zu bestimmen, da der ganze Unterschied nur in grösserer oder geringerer Bewegung des Spielbeins besteht. Ein weiterer Schritt in dieser Richtung ist die Darstellung von stürmisch eilenden Musen, wie wir sie bei den Funktionen des Saiteninstruments, der Flöte und der komischen Maske antrafen. Sobald diese starke Bewegung eintritt, erscheint auch die Muse stets, so weit dies möglich ist, in voller Thätigkeit. Durch dieses Extrem wird ein gewisses unruhiges Element in die Musendarstellungen gebracht, welches sie dem dionysischen Kreise näher stellt als dem apollinischen.

Wenn wir zur B e k l e i d u n g der Musen übergehen, so müssen wir drei Klassen derselben unterscheiden: es findet sich entweder blosser Chiton oder Chiton mit Himation oder Theaterkostüm.

Der Chiton selbst ist meist überschlagen und gegürtet, so wie wir ihn auf den Vasen schon fanden, wie ihn einige der ambrakischen Typen, ferner mehrere Musen des Neapler Sarkophags I 4, auch die eigentümlichen Typen der flötenden Muse, die zugleich die Attribute der tragischen hat, darbieten. Es ist

die für Götterbildungen bis zum 4. Jahrhundert durchaus charakteristische Tracht; sie fand sich auch stets bei Typen, welche aus anderen Gründen ein höheres Alter beanspruchen dürfen.

Die geläufigste Tracht ist die Bekleidung mit dem Chiton und Himation, wie sie sich bei jenen zahlreichen Götterbildern der hellenistisch-römischen Periode findet. Auch hier kehren ganz bestimmte Formen des Himationumwurfs stets wieder, welche aber die Musen mit gleichartigen Schöpfungen derselben Zeit gemeinsam haben. Eine dieser Formen ist die vollständige Verhüllung der ganzen Gestalt mit dem Himation, deren Beispiele verschiedenster Art wir unter 2$\alpha$ resp. 2$\beta$ kennen lernten. Obwohl diese Tracht auch zahlreichen anderen Figuren des Genres oder Porträts angehört, so ist sie doch für die Musen darum höchst charakteristisch, weil sich in diesem Gewandmotiv das in sich Verschlossene, Sinnende unserer Göttinnen vortrefflich ausspricht. Andere charakteristische Formen sind: Himation die linke Schulter und den linken Arm bedeckend (kom. Muse von sarc. IV 1, I 6—11 u. a., cf. typ. 2$\lambda$), der Wurf des einen Zipfels über den linken Arm, wie es scheint, besonders für die komische Muse charakteristisch (cf. III 9, 11); die kreuzförmige Lage des Himationsaumes, woran der Typus 2$\varkappa$ sofort zu erkennen ist. Die gewöhnlichste Form ist natürlich die des in grossem Faltenwurf über die linke Schulter genommenen Himations, womit öfter ein Herabsinken des Chitons über die rechte Schulter verbunden ist. Es lässt sich auch hier die Beobachtung machen, dass die beiden äussersten Extreme keine Scheu tragen, direkt neben einander zu treten: in gleicher Weise wie gegürteter einfacher Chiton, ist auch die starke Verhüllung im Himation Zeichen einer älteren Periode; namentlich die Verschleierung des Hinterhaupts ist älteren Typen öfters eigen.

Die dritte Stufe der Gewandarten endlich bildet das Theaterkostüm, welches seit der hellenistischen Zeit bei den Musentypen verschiedenfach zur Anwendung kommt. Es ist entweder tragisch oder komisch. Erstere Tracht findet sich ausser bei der tragischen Muse auch bei den musikalischen der Flöten und des Saiteninstruments. Sie besteht in langem, faltenreichen Ärmelchiton, welcher durch einen breiten Gürtel zusammengehalten

wird, der gewöhnlich in der Mitte nach oben und unten spitz zuläuft. Dazu tritt bisweilen ein Mäntelchen, resp. bei der tragischen Muse das Löwenfell und der Kothurn.

Die komische Bühnentracht begegnet in zwei Formen: die frühere besteht in kurzem Chiton mit Himation und Schuhen und stammt von der Figur des komischen Alten: sie ist durch die Sarkophage I 3 = II 1 überliefert. Die spätere Form charakterisirt sich durch das zottige Untergewand, welches wir an den Typen 3λ und 3μ angewendet sahen.

Endlich muss hinsichtlich der etwaigen Nacktheit der Musen erwähnt werden, dass statuarische Belege für diesen Gebrauch nicht existieren. Trotzdem ist er nicht unerhört; ausser der Vase I 6 zeigen ihn mehrfach Gemmen. Da die Impr. gemm. 15 C. 6 mit aufgestütztem Fuss in einer Rolle lesende Figur, deren Oberkörper nackt ist, nur eine Muse sein kann, so sind wir auch berechtigt jene häufigen an eine Stele gelehnten lyraspielenden Gestalten, wie eine die Onesasgemme zeigt, Musen zu benennen, wenn sie auch teilweise nackt sind, was dem Begriff der Muse nie recht entsprechen will.

Als Schmuck erscheint bei den Musen Kranz und Federn, beides ohne Notwendigkeit: es sind nur accessorische Zuthaten, die bei demselben Typus vorhanden sein und fehlen können. Die Bekränzung, welche die entschieden ältere Art des Schmuckes bildet, findet sich auch auf älteren Sarkophagen, wie auf I 3. Der Federschmuck gehört einer späteren Zeit an. Er stammt bekanntlich von dem Mythus des Musen- und Sirenenstreites, dessen Ausgang der war, dass sich jene die diesen geraubten Federn ins Haar steckten. Das erste literarische Zeugnis für diesen Musenschmuck ist Paus. 9, 34, 3. Gewöhnlich erscheinen drei Federn an der Stirn; sie werden auf späteren Sarkophagen zum ständigen Schmuck der Musen und so fest mit deren Typen verbunden, dass sie ihnen sogar z. B. auf dem Florentiner Sirenensarkophage mit beigegeben werden, obwohl die Musen sich dort noch im Streite mit den Sirenen befinden. Demnach sind die Federn kein historischer Massstab für den betreffenden Typus, dem sie beigefügt werden, sondern für die Zeit der Darstellung, die uns jenen Typus übermittelt.

Betrachten wir endlich das Verhältnis der Musen zu ihren Attributen, wovon ja ein grosser Bestandteil der ganzen künstlerischen Wirkung abhängt, so lassen sich hier drei Klassen der Kompositionsweise unterscheiden. Wir finden entweder Musen, welche aktiv mit ihrem Attribut beschäftigt sind, oder solche, welche dasselbe ruhig tragen, oder endlich solche, welche eben im Begriff sind in Thätigkeit zu treten. Die erste und zweite Klasse findet sich bei den meisten Funktionen nebeneinander. Die Motive ergeben sich bei den saiten- und flötenspielenden, wie bei den schreibenden und lesenden oder docierenden Musen ganz von selbst. Interessanter ist, wie die erstere Art in eine Funktion eindringt, die vermöge der mehr andeutenden Natur ihrer Attribute für dieselbe nicht recht geeignet erscheint: in die der Masken. Will die Muse der Bühne thätig ihr Attribut benutzen, so muss sie Schauspielerin werden: unter diesem Gesichtspunkt muss nicht bloss das vorher erwähnte Eindringen des Theaterkostüms in den Typus aufgefasst werden, sondern auch die Ausstattung der Muse mit spezifischen Königs- oder Heraklesinsignien und vor allem jener auf dem sarc. I 3 u. s. begegnende Gestus der Schauspieler, mit dem die Muse, wie vom Spiel ausruhend, die Maske übers Gesicht heraufschiebt.

Am dramatischsten wirkt die Klasse derjenigen Gestalten, welche eben im Begriff sind ihr Attribut zu benutzen, oder, was auf dasselbe herauskommt, es eben benutzt haben. Ein treffliches Beispiel hierfür liefert der an dramatischen Gestalten so reiche Pariser Sarkophag I 3. Hier erscheint die Muse des Diptychons in höchster dichterischer Begeisterung; eben hebt sie den Stift, um in diesem Momente ihren göttlichen Gedanken auf dem Diptychon einen festen Ausdruck zu verleihen.

Die Geschichte der Attribute selbst ergiebt sich aus dem in diesem und den vorigen Abschnitten Gesagten. Ihre Häufung ist ein Zeichen älterer Zeit: daher verwiesen wir das Original der vatikanischen Muse mit Maske, Pedum und Tympanon, das der Muse mit Flöten und tragischen Abzeichen, das der Muse auf der halikarnassischen Basis mit Rolle und Maske in eine frühere Epoche. Es ist diejenige, in welcher die Gährung der neuen Musenauffassung stattfindet. Zu den musikalischen oder

attributlosen Musen der ältesten Zeit kamen bald die der Rolle und des Diptychons, dann die mit der tragischen Maske, welche sich zuerst mit den vorhergehenden vermengte, dann aber sich als selbständig emancipierte und der neuen komischen Muse gegenübergestellt wurde, wobei zu ihrer genaueren Unterscheidung Schwert oder Keule und Pedum eingeführt ward. Die letzte der Reihe bildet die astronomische Muse.

---

Eine Geschichte der einzelnen Musentypen liesse sich allenfalls noch feststellen, eine Geschichte ihres gegenseitigen Verhältnisses aber dürfte schwer fallen zu schreiben. Und doch ist gerade die Gruppierung der Musen nicht der uninteressanteste Teil der Beschäftigung mit ihnen. Sie hat nicht bloss künstlerischen Wert, sondern ist auch für unseren siebenten Abschnitt, die Benennungsfrage, von grösster Bedeutung, da die Zusammenstellung der Musentypen über die Deutung der einzelnen guten Aufschluss geben könnte. Leider aber ist unser Material für diesen Zweck nicht ausreichend, wie das Folgende lehren wird.

Die Gruppierung der Musen zu Paaren, welche sich bei der halikarnassischen Basis und dem Archelaosrelief als so bedeutungsvoll für die ganze Komposition herausstellte, lässt sich an späteren Werken nur wenig weiter verfolgen. Es fehlen dazu die Gemälde, welche ganze Musenreihen vereinigen, oder die Reliefs, welche nicht, wie die späteren Sarkophage, langweilig eine Muse neben die andere stellen, ohne den Versuch einer lebendigen Verbindung zu machen. Während die Sarkophage I 1 und 2 noch eine letzte Spur sinnvoller Paarung offenbaren, ist in der Klasse I 10 etc. die Gruppierung zu Paaren fast nichts als schematische Spielerei. Auf ihnen, die in Nischen aufgestellte Statuen wiederzugeben versuchen, finden sich dieselben Typen, die auch I 6 hat, so gruppiert, dass die Muse mit den Flöten allein in der Mitte steht und von je zwei Paaren umgeben wird. Diese Paare sind nur in Rücksicht auf die Symmetrie angeordnet. Das erste wird gebildet aus einer Diptychonmuse und einer anderen ihr diktierenden. Die zweite Gruppe

bildet eine Muse mit grosser Lyra und die tragische; diesen entspricht jenseits der flötenden Muse die komische verbunden mit der Muse der Kithar. Als viertes Paar folgt die Muse des Globus und eine im Typus 2 β. Man sieht: die Flötenmuse, vielleicht in Rücksicht auf den Totendienst absichtlich in die Mitte gestellt, steht zwischen den beiden Musen der Bühne, zu denen ja ihre Funktion passt; an diese schliessen sich wieder die Musen der Saiteninstrumente. Das übrige ist ganz gut in den Eckpaaren untergebracht. Auch das Berliner Bronzegefäss gruppiert seine sechs Musen in drei Paaren: hier ist die Muse des Diptychons mit der komischen, die im Typus 2 β mit der tragischen und die der Kithar mit der des Papyros gruppiert.

Für die Gruppierung zu dreien, welche in der älteren Zeit so gebräuchlich ist, findet sich später keine Gelegenheit: höchstens ist das Berliner Bronzerelief n. 1991 zu erwähnen. Wichtiger ist die Gesamtgruppierung der Musen, für die wir früher schon die ambrakischen, die halikarnassischen und die Archelaosmusen als Belege kennen lernten. Während uns die ersten dadurch interessierten, dass, wenn man den Pomponiusmünzen trauen darf, eine Muse des Diptychons unter ihnen fehlte, obgleich drei Typen des Saiteninstruments vorhanden waren, während ferner die halikarnassischen Musen eine sonst nicht erhaltene Stufe der Musenentwicklung repräsentierten, zeigten die Musen des Archelaos vor allen durch den Mangel der scenischen Typen, dass für diese Kunst die Gesamtgruppierung und der Gesamteindruck wichtiger ist als die specielle Wiedergabe einzelner von einander getrennter Typen. Diese Beobachtung brachte das Verbot mit sich, für die Deutung einzelner Typen einen allgemeinen Massstab zu gewinnen. Eine ähnliche Unstätigkeit in der Verteilung der Funktionen unter die Musen lehrten die Reliefs der Sarkophage I 1 und 2, wo teils die Flöte ganz fehlt, teils das Diptychon zwei Mal vertreten ist. Nur eine Muse scheint selbst bei der grössten Willkür in der Auswahl nie zu fehlen: die astronomische, welche sogar das Archelaosrelief hat. Dass bei einer derartigen Ungleichheit der Funktionseinteilung ein Prinzip in der specielleren Deutung der verschiedenen Saiten- oder Schreibattribute nicht durchzufüren ist, liegt auf der Hand: man

wird sich mit mehr oder weniger sinnigen Auslegungen in den einzelnen Fällen begnügen müssen.

Obwohl nicht in einer konzentrierten Gruppe verbunden, so tragen auch die herkulanensischen Gemälde des Louvre das ihrige zur Erkenntnis dieser Thatsache bei. Unter ihnen finden sich zwei Musen mit Rolle und keine mit Diptychon; die übrigen Attribute sind die gewöhnlichen; der einfache Unterschied zwischen Kithar und Lyra ist beibehalten, für den sich die Deutung auf chorische und melische Lyrik nur zu sehr aufdrängt. Auf diese Gemälde, die ja Namen und Funktion beigeschrieben haben, sowie auf die Mosaiks, die hier weniger interessieren, wird in dem letzten Abschnitt noch zurückzukommen sein.

Wir kommen nun zu der Frage, welche Statuengruppen von Musen uns eigentlich erhalten sind. Hier hat die Kritik gar sehr aufgeräumt; denn der alte Wahn, dass wir wirklich in mehreren Museen vollständig antike Gruppen von Musenstatuen besässen, musste bald einer genaueren Untersuchung weichen.

Jetzt steht die Sache so. Von den berühmten Musen des Pio-Clementino sind nur sieben mit Apollo (I 15) in der Villa des Cassius bei Tibur i. J. 1774 gefunden. Dies sind I 16 (Rolle), I 18 (kom. Maske), I 19 (trag. Maske), I 21 (Kithar), I 23 (typ. 2 $\alpha$), I 25 (richtig mit dem Globus ergänzt), I 26 (Diptychon). Ausser bei I 25 sind die Attribute ganz oder fragmentarisch erhalten. Die beiden anderen Musen, welche mit diesen aufgestellt sind, wurden nicht mit ihnen zusammen gefunden (I 17, 20), sondern willkürlich hinzuergänzt. I 17, welche die Flöten erhalten, scheint eine Brunnenfigur gewesen zu sein, wie dieser Typus in einer Replik von Vicenza vorliegt (Arch. Ztg. 1867, p. 101*). Die Zusammengehörigkeit jener 7 Statuen wird durch den Umstand erhärtet, dass sich bei einer Ausgrabung unweit Monte Calvo in der Sabina i. J. 1826 Repliken von mehreren jener Figuren gefunden haben. Es liegen uns also hier Kopien einer berühmten Originalgruppe vor, welche, wie wir oben sahen, aus verschiedenen Gründen in gute griechische Zeit hinaufreicht. Dazu kommt jetzt, wenn wir uns den Eindruck der Gesamtgruppe aus ihren Resten rekonstruiren, dass die Abwechslung zwischen stehenden und sitzenden Figuren uns ganz an die Weise erinnert, wie sie

in einer verhältnismässig frühen Periode bei der Musengruppierung beliebt war.

Die Madrider Musengruppe ferner (Hübner 48 ff.) besteht aus 9 Statuen, von denen nur 8 zusammengefunden sind, während die neunte ganz modern ist. Von ihnen sind nur bei zweien (n. 53 und 56) die Attribute antik, die anderen Statuen zeigen aber denselben spät-raffinierten Stil in der Behandlung des Gewandes und der Proportionen. Da also nur Keule und Kithar erhalten sind, wird diese Gruppe für unseren Zweck unbrauchbar.

Noch schlimmer steht es mit der Neapler Musengruppe (Gerhard 276 ff.); diese Statuen sind zwar im herculanensischen Theater zusammengefunden worden, aber mit vielen anderen und ohne Attribute: sie sind also gleichfalls in ihrer Gruppierung problematisch.

Ähnlich verhält es sich mit den Berliner Musen, die bekanntlich zuerst als Töchter des Lykomedes restauriert waren. So sind sie von Levezow publiciert. Gerhard erkannte die Unmöglichkeit dieser Ergänzung, aber zugleich auch ihrer sicheren Deutung. Von ihnen sind sicher zu bestimmen nur der Apollon (n. 50), die Muse des typ. 2 $\beta$ (n. 221), die Muse des typ. 1 $\gamma$ (n. 49).

Vollständig von ihrer hohen Stellung herabgesunken sind die Stockholmer Musen, ehemals von Guattani mon. in. 1784 publiciert. Namentlich durch Heydemanns Nachrichten (Arch. Anz. 1865, p. 151) steht fest, dass sie von ganz verschiedenen Fundorten stammen und künstlich zusammengebracht sind.

Dies ist alles, was von den ehemaligen Musengruppen Europas übrig bleibt; genauere, archivarische Untersuchungen werden hier noch mehr Licht verbreiten und vielleicht neues Material hinzufügen können.

Wenn wir von Gruppenkompositionen sprechen, dürfen wir nicht jene grosse Klasse von Monumenten ausser acht lassen, welche uns eigentlich am vollständigsten Musengruppen späterer Zeit überliefert: die Sarkophage. Doch können sie trotz ihrer Zahl uns sehr wenig helfen. Die Gruppierungen, welche die meisten von ihnen selbst bieten, sind nicht nur ohne originalen

Wert, sondern überhaupt ohne Wert. Wenn man verschiedene Sarkophage derselben Gattung daraufhin prüft, so sieht man sofort, dass in der Anordnung der Typen grösstenteils die höchste Willkür herrscht: auch die Arbeiter der Musensarkophage haben nur alte, ererbte Typen benutzt und gedankenlos kompiliert.

Eine wichtigere Frage wäre die, ob sich noch die Originalarbeiten feststellen lassen, nach denen die Sarkophagarbeiter geschaffen haben. Wir kennen von den sicherlich in grosser Anzahl vorhandenen Musengruppen, welche Rom schmückten, nur drei: die des Philiskos, des Polykles und diejenigen des Herculestempels: jene ersten beiden versuchte O. Müller sogar noch zu identificieren. Auf den Sarkophagen aber können wir wesentlich zwei zur Vorlage dienende Originalgruppen herauserkennen: die ältere von I 3 und II 1, die spätere, welche immer mit denselben Typen in verschiedenen Kombinationen auf den meisten Sarkophagen des 3. Jahrhunderts wiederkehrt. Nun wird zu jener älteren Gruppe, die wir nach der Vorzüglichkeit der Typen in gute Zeit heraufsetzen konnten, auf II 1 ein nackter kitharspielender Apollon hinzugefügt: gerade mit einem solchen Apollon waren aber die Musen des Philiskos verbunden. Es wäre also nicht undenkbar, dass die den Sark. I 3 und II 1 zu grunde liegende Gruppe, die allerdings nicht mehr ganz festzustellen ist, diejenige des Philiskos war, zumal ja die lebendige, dramatisch bewegte Art ihrer Typen recht gut zu dem passt, was wir von rhodischer Kunst wissen. Freilich lässt sich das eben so wenig sicher sagen, wie Viscontis Ansicht beweisbar ist: die Vatikanischen Musen ahmten die des Philiskos nach. —

---

Es erübrigt, dass wir noch kurz diejenigen Figuren sei es göttlicher, sei es menschlicher Herkunft betrachten, welche mit den Musen enger verknüpft zu werden pflegten.

Apollon, ihr ältester Genosse, bleibt ihnen auch bis in die spätesten Zeiten treu. Sein gewöhnlichstes Kostüm ist das des Kitharöden: jedoch findet er sich in dieser Tracht nie auf den Musensarkophagen. Ausser dem Archelaosrelief sind hier namentlich einige Statuengruppen zu erwähnen. Die Apollo-

statue Pio-Clem. I 15 gehört zu den vatikanischen Musen; es ist der weltberühmte Typus, der schliesslich auf den skopasischen Apollon zurückzugehen scheint. Auch zu den Madrider Musen rechnet Hübner einen Apollo desselben Typus (n. 15). Ebenso ist mit den Berliner Musen der Apollo n. 50 zusammengefunden.

Die übrigen Typen des mit den Musen verbundenen Apollo sind hauptsächlich durch die Sarkophage bekannt. Dreimal findet sich der nackte Gott mit herabhängender Chlamys: auf II 1[1]) ist neben ihm der Dreifuss mit der Kithar hinzuzufügen: auf III 12 trägt er den Köcher und stützt sich auf eine Stele, neben ihm der Greif; auf III 9 legt er den rechten Arm über den Kopf und hält in der Linken die Kithar, neben ihm der Greif.

Diese Armhaltung, die des *ἀναπαυόμενος*, welche auch der Apollon des athenischen Lykeions zeigte, findet sich ebenso auf II 4[2]), III 11[3]), I 4[4])[5]).

Sehr häufig wird Apollo ähnlich dem Musentypus 1 ε gebildet: bisweilen stützt sich der linke Fuss auf einen Greif. Eben mit den Musen von 1ε wird diese Figur oft verbunden: ausser den Marsyassarkophagen cf. III 1, 3, 8, 15. Auf einem Fragment bei Benndorf-Schöne 473 ist der Dreifuss hinzugefügt, auf dem die Kithar steht.

Endlich die herculanensischen Gemälde, unter denen eines (Helb. 187) den Apollon zeigt: bekränzt auf dem Sessel sitzend, den linken Arm über dem Haupt; die Rechte liegt auf der dabei stehenden Kithar.

Man sieht also, dass es wesentlich die Motive des *ἀναπαυόμενος*, des Dreifusses mit der Kithar, des aufgestützten Fusses sind, durch deren Kombinationen die verschiedenen erwähnten Apollotypen gebildet werden.

Die Verbindung der Musen mit Herakles, welche zuerst bei Damophon auftrat, wurde später sehr beliebt. Die Pom-

---

[1]) cf. Deville, histoire de la verr. t. XIII.

[2]) Der Unterkörper ist bekleidet, die Kithar steht auf einer Stele.

[3]) Der Greif neben ihm.

[4]) Mit aufgestütztem Fuss, worauf die Kithar steht.

[5]) Diesem Typus ähnlich ist die Darstellung eines Römers in Mailand (nach Dütschke V 983), der mit den Musen vereint ist.

poniusmünzen und die aretinischen Gefässe lieferten uns Beispiele [1]).

Hermes erscheint auf zwei Monumenten in Verbindung mit den Musen: der sarc. IV 20 bildet den Hermes in demselben Typus wie sonst Athena; diese hält dafür den Olivenzweig. Dann zeigt ihn das bei Clarac pl. 224 A n. 470 publicierte Pariser Votivrelief (?), das aber zu zerstört ist, um bestimmtes erkennen zu können. Vielleicht datiert die Verbindung von Hermes mit den Musen aus Alexandria. Durch Diod. Sic. I 43 erfahren wir, dass der Hermes λόγιος in Ägypten als Erfinder der παιδεῖαι und τέχναι mit Toth identificiert wurde.

Häufiger ist wieder die Vereinigung der Musen mit Athena. Man könnte leicht auf den Gedanken kommen, dass dieselbe aus Pergamon stammt: hier wurde Athena in ihrer Eigenschaft als musische Göttin besonders verehrt und ihr Tempel lag der Bibliothek gar nahe. Aber wenn wir von Pausanias (2, 3, 1) hören, dass schon auf der Basis einer ehernen Athena zu Korinth, die wohl vor die pergamenische Zeit fällt, Musen dargestellt worden seien, so wird man jene Meinung kaum aufrecht erhalten können.

Folgende Typen sind zu unterscheiden: auf sarc. III 1, 10, 15 trägt sie Schild nnd Lanze, um die sich auf III 10 eine Schlange windet. Mit gekreuzten Beinen stützt sie sich auf die Lanze auf III 11, 12 u. a. [2]). Mit Himation bekleidet, die Lanze haltend auf III 9 (vgl. auch den Sarkophag bei Matz-Duhn 3157). Am häufigsten ist der Typus mit aufgestütztem Fuss, welcher meist auf der Eule ruht: cf. III 3, 4, 5, 8, 15—19.

Die statuarische Darstellung der hesiodeischen Musenmutter Mnemosyne findet sich zuerst bei den Statuen des Athena-Aleatempels von Tegea [3]), dann auf dem Eubulidesmonument.

Die Verbindung der Musen mit Zeus und Hera auf dem Neapler Sarkophag I 4 und mit Amor in den Madrider Statuen möge hier nur erwähnt sein.

---

[1]) Man vergleiche hier auch das schwer zu beurteilende Relief Arch. Ztg. 1871, t. 49.

[2]) Derselbe Typus wie auf dem Smyrnaer Relief (Mitt. VII 1).

[3]) Paus. VIII, 47, 2.

Einen wichtigen Bestandteil der Gruppierungen anderer Figuren mit Musen bilden die Dichter. Dies Motiv reicht in die hellenistische Zeit hinauf. In den Räumen der Bibliothek mögen Dichter und Musen denselben Zusammenhang gebildet haben, wie sie ihn im helikonischen Heiligtum thatsächlich bildeten. Dahin gehören Darstellungen, wie die Schmalseiten des sarc. I 3, wo eine Muse mit Sokrates, die andere mit Hesiod spricht, der unter dem Baume sitzt. Anderwärts scheint die Muse den Dichter zu eifrigem Schaffen anzutreiben. Sie giebt ihm das geschlossene Diptychon, sie läuft mit ihm heftig vorwärts, sie fliegt zu ihm herab. Die 4. Sarkophagklasse bietet genügend Beispiele hierfür. Auch auf dem Trierer Mosaik (s. u.) und jenem Pariser Diptychon werden Musen mit Dichtern verbunden. Nach Durchsicht all dieser Beispiele möge man über das Philostratische Bild von Sophokles mit der Muse urteilen.

---

# VII.

## Die Frage nach der Benennung der Musentypen.

Wir kennen nun die von der hellenistischen Zeit an gebräuchlichen Musentypen, wir wissen auch, dass zu jeder Zeit die hesiodeischen Musennamen in Anwendung waren: es drängt sich nun die für diesen letzten Abschnitt aufbewahrte Frage auf, ob überhaupt und in welcher Weise dann zwischen diesen Musennamen und jenen Musentypen ein festes Verhältnis stattgefunden hat. Haben wir das Recht bestimmte Musentypen mit bestimmten Namen zu benennen, wie es bis jetzt allgemein Brauch war? Zur Lösung dieser Frage führen zwei Wege, sowohl die Betrachtung der literarischen Überlieferung, als die der monumentalen Inschriften, soweit sie auf diesen Punkt Bezug haben. Es handelt sich dabei natürlich nur um die vom Abschnitt IV an beginnende Periode, da für die vorhergehende Zeit

namentlich durch die Untersuchung der Vasen unsere Frage schon erledigt war.

Wenn wir nun auf die literarische Überlieferung eingehen und uns nach Zeugnissen für die Deutung von Musennamen umsehen, so müssen wir von vornherein eine ganze Klasse von Deutungen bei Seite schieben, welche wir die philosophischen nennen wollen. Sie entstammen abstrakten Spekulationen verschiedener einzelner Philosophen oder ganzer Schulen und haben gar keine Fühlung mit jenen poetischen Deutungen, wie sie stets populär und auch für die Künstler massgebend waren. Sie lassen sich auf den ersten Blick in bestimmte Klassen teilen; auch führen sich einzelne Gruppen (wie Cornutus 14, Diodorus Sic. IV 7 auf die Stoiker) auf ein ausgeprägtes Deutungsprincip zurück — sie haben aber insgesamt so wenig Beziehung zu der uns beschäftigenden Frage, dass sie hier mit gutem Recht ganz übergangen werden dürfen. Ihre Untersuchung ergäbe für uns nur das negative Resultat, dass sie alle mit ihren verschiedenen Deutungsweisen niemals in das Bewusstsein des Volkes und der Künstler übergegangen sind[1]).

Ich wende mich daher sofort zu den populären oder poetischen Musendeutungen, wie wir diese im Gegensatz zu den philosophischen nennen können. Dass die in der Zeit der Vasen beobachtete Willkür in Namen und Attributen auch später noch in gewissem Sinne fortdauert, bezeugt uns Rhianos gleichsam ausdrücklich, wenn er singt (schol. Ap. Rhod. III 1): *μηδὲν διαφέρειν, εἰ μίαν ἐπικαλεῖται Μουσῶν τις:*

*Πᾶσαι δ' εἰσαΐουσι μιῆς ὅτε τοὔνομα λέξεις.*

Auch ist die Zahl der Musenfunktionen noch durchaus nicht so beschränkt, dass nicht Apollonius Rhodius[2]) ihnen die *ἀκεστορίη* und die *θεοπροπίαι* zuerteilen könnte, welche sie dem Aristaios lehren.

Das sind die wenigen Zeugnisse alexandrinischer Zeit. Unter

---

[1]) Ich begnüge mich daher nur die hierher gehörigen Hauptstellen zu citieren: Plut. qu. symp. IX 14. Eratosth. cataster. s. *Λυρα.* Mythogr. vatic. III 8, 17; 18; I 114. Fulgentius, Myth. XIV. Mythogr. II 24. Die Stoiker sind schon oben angeführt.

[2]) Argon. 2, 511.

den späteren verdienen den ersten Platz die Epigramme des Onestas auf den bei Thespiä gefundenen Statuenbasen von Musen[1]. Hier hat Urania die Astronomie, Polymnia die Poesie, Thalia den Ackerbau und Frieden, Terpsichore die Flöten. Ihnen reiht sich als offenbar auf dieselbe Quelle zurückgehend die Aufzählung an, welche wir beim Scholiasten von Apollonius Rhodius III 1 finden. Dieser giebt der Clio die *ἱστορία*, der Thalia die *γεωργία καὶ ἡ παρὰ τὰ φυτὰ πραγματεία*, der Euterpe die *μαθήματα*, der Terpsichore die *παιδιά*, der Polymnia die *λύρα*, der Melpomene die *ᾠδή*, der Urania die *ἀστρολογία*, der Kalliope die *ποίησις*, der Erato die *ὄρχησις*. Was an dieser Einteilung besonders merkwürdig ist, besteht in dem Mangel der scenischen Funktionen und der Hineinziehung der *γεωργία*[2] in den Kreis der Musenthätigkeit. Durch ersteren Umstand werden wir unwillkürlich an die Darstellung des Archelaosreliefs erinnert, wo ebenso trotz des Vorhandenseins der astronomischen Muse die Bühne nicht vertreten ist.

Wenn wir zu den römischen Dichtern der Augusteischen Zeit übergehen, so sehen wir, dass auch in dieser Periode von einer festen Verknüpfung bestimmter Musennamen mit bestimmten Funktionen keine Rede ist. Horaz allein könnte das beweisen. Bei ihm hat bald Euterpe die Flöten, bald Polymnia das Bar-

---

[1]) Meister, böot. Inschr. 805, Kaibel epigr. Gr. p. 319.

*Ὠρανία.*
*Ἀστέρας ἠρεύνησα σοφῇ φρενὶ πατρί τ' ἐοικὸς*
*οὔνομ' ἔχω· λέγομαι δ' ἧ Διὸς Οὐρανίη.*
*Πολύμνια.*
*Ἡ Ζηνὸς Διὶ τόνδε Πολύμνια νέκταρος ἀτμὸν*
*πέμπω, τὴν ὁσίην πατρὶ τίνουσα χάριν.*
*Θαλήα.*
*Θάλλι ἐπ' ἰρήνης σοφίης καλά τοι γαῖ' ἅπασα,*
*ἰρήνῃ λοιβὰς τάςδε, Θάλεια, χέω.*
*Τερψιχόρα.*
*Κισσὸς Τερψιχόρῃ, Βρομίῳ δ' ἔπρεψεν ὁ λωτός,*
*τῇ μὲν ἵν' ἔνθεος ᾖ, τῷ δ' ἵνα τερπνότερος.*
. . . .
. . . . *χαρις αις ενορωσα*
. . . . *δεδορκα καλα* . .

[2]) Man denke hier an die ganze Gattung der Landbaupoesie.

biton[1]), bald Melpomene die cantus lugubres[2]). Kalliope wird aufgefordert, Flöte oder Kithar zu spielen oder zu singen[3]). Am Anfang des 12. Gedichtes des ersten Buches heisst es: quem virum aut heroa lyra vel acri tibia sumis celebrare, Clio? Man sieht: es herrscht volle Willkür in der Zuerteilung der Attribute. Vergleichen wir ferner verschiedene Dichter: Thalia, die bei Horaz arguta heisst[4]), wird bei Ovid[5]) curvae lyrae scita genannt. Erato, welche Ovid[6]) den Liebenden giebt, wird von Vergil[7]) zu ganz anderen Dingen angerufen, wie sonst[8]) Kalliope[9]). Genügend wird hierdurch bewiesen, dass von jener uralten Auffassung, nach welcher die Musen gemeinsam singen, spielen, flöten u. s. w., hier noch nicht viel geschwunden ist.

Zwei griechische Epigramme noch, unbestimmten Verfassers, sind hier zu erwähnen. Das eine davon (Anthol. pal. 9, 504)[10])

---

[1]) c. I, 1, 32:

si neque tibias
Euterpe cohibet, nec Polyhymnia
Lesbium refugit tendere barbiton.

[2]) c. I, 24:

praecipe lugubres
cantus, Melpomene, cui liquidam pater
vocem cum cithara dedit.

[3]) c. III, 4:

Descende caelo et dic age tibia
regina longum, Calliope, melos,
seu voce nunc mavis acuta
seu fidibus citharaque Phoebi.

[4]) c. IV 6.

[5]) fast. IV, 93.

[6]) fast. IV, 195.

[7]) Aen. VII, 37.

[8]) Aen. IX, 525.

[9]) Über Thalia cf. auch Ov. ar. am. I, 263 und Verg. ecl. VI, 2. Über andere Juven. 7, 7; 7, 35. Ov. ars am. I 27 etc.

[10]) *Καλλιόπη σοφίην ἡρωΐδος εὗρεν ἀοιδῆς.*
*Κλειὼ καλλιχόρου κιθάρης μελιήδεα μολπήν.*
*Εὐτέρπη τραγικοῖο χοροῦ πολυήχεα φωνήν.*
*Μελπομένη θνητοῖσι μελίφρονα βάρβιτον εὗρεν.*
*Τερψιχόρη χαρίεσσα πόρεν τεχνήμονας αὐλούς.*
*ὕμνους ἀθανάτων Ἐρατὼ πολυτερπέας εὗρεν.*
*τέρψιας ὀρχηθμοῖο Πολύμνια πάνσοφος εὗρεν.*

möchte ich für älter halten. Hier hat die Kalliope den cantus heroicus, Clio die Kithar, Euterpe die Tragödie, Melpomene das Barbiton, Terpsichore die Flöten, Erato die Hymnen, Polymnia den Tanz, Urania die Astrologie, Thalia die Komödie. Das andere Epigramm (Anth. *ἐπιδ.* 505)[1]) scheint bedeutend jünger zu sein, zu welcher Annahme Stil und Inhalt in gleicher Weise auffordern. Hier sehen wir im allgemeinen diejenige Verteilung der Funktionen, welche später die übliche war, wie wir bald erkennen werden. Erato hat die *φόρμιγξ*, Euterpe die Flöten, Thalia die Komödie, Kalliope die *σοφία* (d. i. des heroischen Gesanges), Clio die *μαντοσύνη* und *ἱστορία*, Urania die Astronomie, Melpomene die Tragödie, Polymnia den Pantomimus, (Terpsichores Funktion ist nicht deutlich erkennbar). Das letztere Epigramm besteht übrigens aus Versen, welche als Aufschriften für Gemälde gedacht sind[2]).

---

*Οὐρανίη πόλον εὗρε καὶ οὐρανίων χόρον ἄστρων.*
*Κωμικὸν εὗρε Θάλεια βίον τε καὶ ἤθεα κεδνά.*

Der letzte Ausdruck bezeichnet eine Mitte zwischen Komödie und Landleben; man erinnere sich, dass sonst Thalia auch die *γεωργία* hat.

[1]) *Οὐκ ἴδε Τερψιχόρην ὁ ζωγράφος, ἀλλ' ἀπὸ τέχνας*
*ψεύδεται ὀφθαλμοὺς δείκελον ἀτρεκίῃ,*

schon durch den Versbau von den andern getrennt.

*εἴ ποτε τερψινόοιο, φίλος, φόρμιγγος ἀκούσῃς,*
*τὴν Ἐρατὼ θαύμαζε τόσης εἰδήμονα τέχνης.*
*Εὐτέρπη δονάκεσσι πολυτρήτοισι λιγαίνει*
*πνεῦμα σοφῆς ὀχετηγὸν ἐπισπείρουσα μελίσσης.*
*Κωμικὸν ἀμφιέπω, Θάλεια, μέλος, ἔργα δὲ φωτῶν*
*οὐχ ὁσιῶν θυμέλῃσι φιλοκροτάλοισιν ἀθύρω.*
*Εἰκόνα τῆς σοφίης ποτιδέρκεο· Καλλιόπης γὰρ*
*εἰκόνα σῇ κραδίῃ λάμβανε τὴν σοφίην.*
*Δαφνοκόμοις Φοίβοιο παρὰ τριπόδεσσι κελεύω,*
*Κλειώ, μαντοσύνης Μοῦσα καὶ ἱστορίης.*
*Οὐρανίη ψήφοιο θεορρήτῳ τινὶ μέτρῳ*
*ἀστρῴην ἐδίδαξα παλινδίνητον ἀνάγκην.*
*Σκέπτεο χαλκεόφωνον ἐπισπέρχουσαν ἀοιδήν,*
*μελπομένην ἐρατῆς ἵστορα εὐεπίης.*
*Σιγῶ, φθεγγομένη παλάμης θελξίφρονα παλμὸν*
*νεύματι φωνήεσσαν ἀπαγγέλλουσα σιωπήν.*

[2]) Nicht unähnlich ist die in den schol. zu Lukian imag. 16 erhaltene Verteilung: Clio Geschichte, Thalia Komödie, Euterpe Flöten, Melpomene

Diese Verteilung, die dem eben erwähnten Epigramm zu grunde liegt, ist es, welche in der späteren Zeit des römischen Kaiserreichs allmälig die grösste Verbreitung gewinnt. Da ist zunächst das 20. Idyll des Ausonius (= Anthol. lat. 664 Catonis)[1]) zu erwähnen: hier hat Clio die Geschichte, Euterpe die Flöten, Thalia die Komödie, Melpomene die Tragödie, Terpsichore die Kithar, Erato Tanz und Gesang, Polymnia den Pantomimus, Urania die Astronomie, Kalliope den heroischen Gesang. Dasselbe Epigramm wiederholt sich mit geringen Änderungen beim Mythogr. vatic. II 24.

Noch in einem zweiten römischen Epigramme (88) findet sich dieselbe Verteilung der Funktionen. Mit ihnen stimmt, was die Terpsichore und Melpomene betrifft, ein Agathiasepigramm[2]), also dem 6. Jahrhundert angehörig, überein, ebenso eine Stelle des jüngeren Philostrat[3]); in der Deutung der Polyhymnia ein Passus bei Nonnos[4]) u. a. Durch die angeführten literarischen

---

Tragödie, Terpsichore Psalterion, Erato die *κύμβαλα*, Polyhymnia den Tanz, Urania Astrologie, Kalliope Poesie.

[1])
Clio gesta canens transactis tempora reddit,
Dulciloquis calamos Euterpe flatibus urguet,
Comica lascivo gaudet sermone Thalia,
Melpomene tragico proclamat maesta boatu,
Terpsichore affectus citharis movet, imperat, auget,
Plectra gerens Erato saltat pede, carmine, vultu,
Signat cuncta manu loquiturque Polymnia gestu,
Urania poli motus scrutatur et astra,
Carmina Calliope libris heroica mandat.

[2]) erot. 222 *εἰς Ἀριάδνην κιθαριστίδα.*
*εἴ ποτε μὲν κιθάρης ἐπαφήσατο πλῆκτρον ἑλοῦσα*
*κούρη, Τερψιχόρης ἀντεμέλιζε μίτοις.*
*εἴ ποτε δὲ τραγικῷ ῥοιζήματι ῥήξατο φωνήν,*
*αὐτῆς Μελπομένης βόμβον ἀπεπλάσατο.*

[3]) ed. Kayser p. 17, 9. *τί διαμέλλεις, ὦ θεῖε Σοφόκλεις, τὰ τῆς Μελπομένης δέχεσθαι δῶρα;* auch Joann. Barbukalles stimmt hiermit überein (Anth. plan. 219):
*Ἤθελε Μελπομένην ὁ ζώγραφος εἰκόνι γράψαι*
*ἀλλ' ἀπολειπομένης ἔγραφε Καλλιόπην.*
Er muss also einen Unterschied kennen.

[4]) Dionys. V 99:

Belege[1]) wird genügend bewiesen, dass vor der späteren römischen Zeit an eine feste Verbindung bestimmter Musennamen mit bestimmten Funktionen nicht zu denken ist. Zwar tritt seit der hellenistischen Periode deutlich das Bestreben auf auch mit den verschiedenen Musennamen verschiedene Begriffe zu verknüpfen, aber zu einer einheitlichen Bestimmung gelangte man vor der angegebenen Zeit nicht[2]).

Genau dasselbe beweisen nun die Monumente, welche wir auf diesen Punkt hin kurz betrachten wollen. Vor allem sind

---

*καὶ παλάμας ἐλέλιζε Πολύμνια μαῖα χορείης,*
*μιμηλὴν δ' ἐχάραξεν ἀναυδέος εἰκόνα φωνῆς,*
*φθεγγομένη παλαμῇσιν σοφὸν τύπον ἔμφρονι σιγῇ*
*ὄμματα δινεύουσα . . . .*

cf. Lukian *περὶ ὀρχ.* 36: *πρὸ πάντων δὲ Μνημοσύνην καὶ τὴν θυγατέρα αὐτῆς Πολύμνιαν ἵλεων ἔχειν αὐτῇ.* Cassiodor var. IV 51: his sunt additae orchistarum loquacissimae manus, linguosi digiti, silentium clamosum, expositio tacita, quam Musa Polyhymnia reperisse narratur. Dasselbe beweist indirekt Themistius or. XXI, 255: *οὐδὲ μεταποιεῖται τῆς κιθάρας ἡ Καλλιόπη οὐδὲ ἡ Θάλεια τῶν αὐλῶν οὐδὲ τῆς λύρας ἡ Τερψιχόρη, ἀλλ' ἑκάστη τὸ αὑτῆς ἀγαπᾷ συμβάλλεσθαι εἰς τὸν χορόν . . . .*

[1]) Es ist hier noch hinzuzufügen, dass auch die Mythogr. vatic. I 114 und II 24 zu den von ihnen gegebenen etymologisch-philosophisehen Musendeutungen die Funktionen der populären Auffassung hinzufügen; jedoch unterscheiden sich dieselben von den gewöhnlichen durch die Funktion der Erato, welche hier Geometrie ist, und der Polymnia (Rhetorik).

[2]) Wenn Diodorus Sic. 4, 7 sagt: *Μουσῶν ἑκάστῃ προςάπτουσι τὰς οἰκείας διαθέσεις τῶν περὶ μουσικὴν ἐπιτηδευμάτων, οἷον ποιητικὴν, μελῳδίαν, ὀρχήσεις καὶ χορείας, ἀστρολογίαν τε καὶ τὰ λοιπὰ τῶν ἐπιτηδευμάτων*, so zeigt dies nur das Bewusstsein von dem schon seit der hellenistischen Zeit herrschenden Streben mit einzelnen Namen auch einzelne Funktionen zu verknüpfen, giebt aber keinen Beweis an die Hand für die Konstanz dieser Verknüpfung. Im Gegenteil; im folgenden, wo Diodor genauer jeder Muse ihr Gebiet zuerteilt, giebt er nur etymologische Deutungen der Musennamen, die wieder von den zuerst angegebenen Funktionen keine Spur zeigen. Eher möglich wäre es, dass Lukian (*εἰκ.* 16), wenn er sagt *καὶ δὴ γεγράφθω πάντα συλλήβδην τὰ ἐκ τοῦ Ἑλικῶνος ἀγαθὰ ἔχουσα οὐχ ὥσπερ ἡ Κλειὼ καὶ ἡ Πολύμνια καὶ ἡ Καλλιόπη καὶ αἱ ἄλλαι ἕν τι ἑκάστη ἐπισταμένη, ἀλλὰ τὰ πασῶν καὶ προςέτι τὰ Ἑρμοῦ καὶ Ἀπόλλωνος*, bei den Namen schon die populären Funktionen im Gedächtnis hat; aber, da er sich nicht näher äussert, beweist er auch nichts. Man sieht jedenfalls, dass das Streben nach Individualisation vorhanden ist.

hier die schon mehrfach erwähnten herculanensischen Gemälde des Louvre zu befragen. Unter den meisten derselben sind sowohl Name als Funktion verzeichnet. *Κλειὼ (ἱστορίαν)* und *Καλλιόπη (ποίημα)* haben hier beide die Rolle. *Τερψιχόρη (λύραν)* die Lyra, *Μελπομένη (τραγῳδίαν)* die tragische Maske, *Θάλεια (κῳμοδίαν* sic) die komische, *Πολύμνια (μύθους)* attributlos im Typus 2*α*, *Ἐρατὼ (ψαλτρίαν)* hat die Kithar. Bei der Muse mit dem Globus fehlt der Name, man kann unbedenklich Urania schreiben. So bleibt für die fehlende Muse mit den Flöten der Name Euterpe übrig. Auch hier sehen wir schon die später übliche Verteilung durchschimmern, aber noch nicht ganz durchgeführt (vgl. Polymnia), wie es ähnlich in dem zweiterwähnten griechischen Epigramm der Fall war. Dass auch zu dieser Zeit noch durchaus keine Konstanz herrschte, lehrt ein Vergleich mit anderen Gemälden. Auf dem pompejanischen Orpheusbilde (Helb. 893) hat die kitharspielende Muse den Namen Euterpe, eine andere attributlose heisst Thalia: die übrigen Namen sind zerstört. Auf einem Bilde des Mus. Kircheriano (I quadro 20) heisst Clio eine Muse mit dem Diptychon, das doch niemals Symbol der Geschichte sein kann. Noch mehr entfernen sich die aretinischen Gefässe von den übrigen Monumenten: Clio ist hier im Typus 2*α* gebildet, Euterpe hat die Lyra, Terpsichore die Rolle, Kalliope das Pedum.

Hier ist der Platz, an dem die verschiedenen Musenmosaike ein Wort zu reden haben: sie zeigen meist die Namen beigefügt. Am eigentümlichsten ist ein in Italica gefundenes[1]. Hier sehen wir auf medaillonartigen Kreisen nur Musenbüsten

---

[1]) Dasselbe ist von Laborde publiciert und unterscheidet sich von dem vorher öfters erwähnten Mosaik von Italica, das im Mus. Español veröffentlicht ist. Jenes giebt nur Medaillons, dieses ganze Figuren ohne Namen. Damit die Konfusion hier nicht noch grösser werde, erwähne ich, dass Laborde als Anfangsvignette zu seiner Publikation den Townleyschen Musensarkophag abgebildet hat, den Clarac für das Mosaik selbst hielt oder wenigstens nach jener Schrift citierte (an verschiedenen Stellen der Musentafeln). Nun hielt Oberg (diss. p. 31) wieder diesen Sarkophag unbegreiflicher Weise für das Mosaik und citierte für dieses neben Laborde auch den Clarac.

mit Attributen und Namen[1]. Erato hält einen Lorbeerzweig, Polymnia die Lyra, Kalliope das Diptychon, Urania attributlos (?), Terpsichore einen kastenartigen Gegenstand, den Laborde naiver Weise für einen Tanzsaal hält. Zerstört sind die Attribute der Clio und Euterpe; der Name zerstört bei der komischen Muse; die übrigen fehlen ganz. Hier sehen wir, wie es in einer Provinz, welche in keinem regen Konnex mit dem Hauptstrome der Kultur stand, um die Verteilung der Funktionen aussah: es sind nicht einmal die gewöhnlichen Musenattribute.

Ein bei Trier gefundenes Musenmosaik[2] würde guten Aufschluss geben können, wenn nähere Nachrichten vorlägen. Hier sind die Musen mit Dichtern verbunden und die Namen beigeschrieben: deutlich erkennbar scheint nur Urania mit Aratus und Euterpe mit Hyagnis zu sein.

Ein zu Baccano ausgegrabenes Mosaik[3] zeigt die Clio mit Diptychon und die Polymnia im typ. 2 $\alpha$.

Ein verschollenes Mosaik von Montemayor (Spanien) zeigte nach Bayer[4] die Abbreviatur einer lyraspielenden Muse mit Beischrift Euterpe.

All diese Mosaiks bringen nichts Neues, sie beweisen nur, was längst schon bewiesen war.

Von inschriftlich bezeichneten Statuen erwähne ich eine der Urania zu Rom[5], eine andere des Museo Pio-Clementino[6], (typ. 2 $\alpha$), deren Inschrift Mnemosyne[7] Visconti als echt verbürgt, die Berliner Statuette n. 220, deren M zu Melpomene zu ergänzen ist.

Endlich gehört hierher eine Probusmünze[8] mit dem typ. 1 $\varepsilon$, umschrieben Kalliope.

---

[1] Fälschlich: Trepsichore, Polyrnia, Caliope.

[2] Westd. Zeitschr. III. Correspondenzbl. p. 138.

[3] Bull. d. i. 1873, p. 130.

[4] Bull. d. i. 1861, p. 249.

[5] Visconti, Mus. P.-Cl. I, p. 156.

[6] Visconti, Mus. P.-Cl. I, 27.

[7] Natürlich werden wir darum nicht alle Statuen dieses Typus Mnemosyne nennen: die herkulanensischen Gemälde und das Baccanomosaik beweisen, dass er auch für Polymnia verwandt wurde.

[8] Coh. 151 (V, p. 249).

Aus all den angeführten literarischen und monumentalen Belegen folgt zweifellos, dass, um es noch ein Mal ausdrücklich zu wiederholen, vor der spätrömischen Periode keine ständige Verbindung bestimmter Musennamen mit bestimmten Musenfunktionen stattfand. Man hofft nun wenigstens, innerhalb der grossen Konfusion doch gewisse kleinere Gruppen aussondern zu können, die sich hinsichtlich des in Frage stehenden Punktes als zusammengehörig ergeben. So konnten wir schon oben eine offenbare Verwandtschaft zwischen der Richtung des Apolloniusscholiasten und des Onestas konstatieren. Doch kommt man auch hierin nicht weiter. Eine tabellarische Zusammenstellung der verschiedenen angeführten Deutungen, welche ich mir angefertigt habe, ist nicht einmal wert, hier zum Abdruck zu gelangen, da aus derselben eher die Grösse der Konfusion als etwaige Verwandtschaften gewisser Gruppen hervorgehen. Als positives Resultat ergiebt sich nur, dass in den früheren Perioden die Deutung der einzelnen Musennamen ganz in das Belieben der Dichter oder Künstler gestellt war. In mitten dieser Verwirrung sehen wir eine Richtung, welche sich in den herculanensischen Gemälden und dem späteren griechischen Epigramm schon ankündigt, allmälig zum Durchbruch gelangen: sie erlangt in den letzten Zeiten des römischen Kaiserreichs die Herrschaft [1]).

Wenn wir dies praktisch verwenden, so ergiebt sich folgendes Facit. Alle Musendarstellungen der griechischen oder früheren römischen Kunst sind nur nach den jedesmal durch die Attribute angedeuten Funktionen, nicht mit bestimmten Namen zu benennen. Dagegen sind die Typen der späteren Kaiserzeit nach folgendem Reglement zu bezeichnen:

Clio — Geschichte — Rolle.

Kalliope — heroischer Gesang — Diptychon oder Rolle.

---

[1]) Die letzten Spuren der früheren Willkür entdeckt man bei Martianus Capella, der sonst (Merc. et phil. nuptiae, Eyss. p. 12, 16) den philosophischen Deutungen der Musen auf Himmelssphären sich anschliesst. Man vgl. a. a. O. p. 32 ff., wo Melpomene Tragödie und Komödie vereint, dagegen Clio die Rhetorik und Grammatik unter sich hat. p. 331, 15 spielt die Melpomene Kithar.

Polymnia — pantomimus — typ. 2 α oder 2 β.
Euterpe — Flöten.
Terpsichore — kleinere Lyrik — Lyra.
Erato — grössere Lyrik — Kithar.
Melpomene — Tragödie — tragische Maske.
Thalia — Komödie — komische Maske.
Urania — Astronomie — Globus.

---

Wir stehen nun am Ende unserer Untersuchung. Wir haben jedes einzelne Glied in die grosse Kette einzureihen versucht und das Ganze schloss sich zu einer klar gegliederten, organischen Einheit zusammen. Überblicken wir zum Schluss noch einmal dasselbe und prägen wir uns die grossen Züge ein, in denen es sich darstellt. Es ist der allmälige Fortgang vom Allgemeinen zum Besonderen, der Prozess der Individualisation, welcher dieser Entwicklung wie jedem anderen Teile der Kunstgeschichte zu grunde liegt. Wie aus jener nebelhaften Urmuse zuerst im Kulte drei, dann durch den Einfluss der theogonischen Poesie neun Gestalten herauswachsen, deren Funktionen sich immer mehr und mehr zu unterscheiden anfangen, so entwickeln sich auch die Darstellungen der Musen aus einem allgemeinen Typenkreise heraus zu immer festeren, lebensvolleren, individuelleren Gestalten, die endlich in typischer Starrheit sich krystallisieren.

Im einzelnen dürfen wir etwa vier Perioden in der Entwicklung der Musendarstellungen unterscheiden. Die erste reicht bis zum fünften Jahrhundert: ihren Gipfelpunkt bildet die peloponnesische Musentrias. Noch stehen die Göttinnen ruhig und würdevoll mit ihren musikalischen Attributen da, welche öfters die später veralteten, archaischen Formen zeigen. Die Zahl 3 spielt noch die Hauptrolle, der Zusammenhang mit dem Kulte ist unbewusst noch vorhanden.

In der zweiten Periode entwickelt und erweitert sich der Horizont der Musenfunktionen. Allmälig treten die Attribute der Rolle, des Diptychons, endlich der tragischen und bald darauf der komischen Maske hinzu; einige emanzipieren sich erst aus Mischbildungen. Die Tracht wird reicher, in weiten

Falten fällt das Himation über den Oberkörper. Freier wird auch die Körperstellung: die Stele tritt hinzu, oft durch technische Gründe gerufen, und giebt der Haltung interessantere Motive. Die Neunzahl wird typisch, doch, wie die Vasen lehren, für das populäre Bewusstsein nicht bindend. In ihm sind weder Zahl noch Funktionen noch Namen noch ihr gegenseitiges Verhältnis durch irgend welche Gesetze geregelt. Den monumentalen Gipfelpunkt dieser Periode bilden die helikonischen Musen der jüngeren attischen Schule.

Die dritte Periode beginnt mit der hellenistischen Zeit. Auch jetzt sind die Typen noch nicht mit ihrer Entwicklung fertig. Wie in dem vorhergehenden Zeitabschnitt alle Gattungen der poetischen und musikalischen Künste unter die Musen verteilt wurden, so wird nun allmälig die Grenze der Poesie zur Wissenschaft überschritten. So übernimmt die Muse der Rolle das Matronat der Historiker, Thalia das der Ackerbauer, Erato das der Geometer; doch sind gerade diese Zweige der Wissenschaft im antiken Bewusstsein wohl eben so eng mit der Poesie verbunden, wie die astronomische Epik an die Wissenschaft grenzte. Und doch, obwohl so eine immer grössere Zerschneidung der Funktionen eintritt, ist von einer bestimmten Verbindung der Musennamen mit denselben noch keine Rede. Wie die Musenfunktionen, so machen auch die Typen in dieser Periode eine Veränderung durch: ich erinnere nur daran, dass die bühnentrachtartige Bekleidung, welche einige Musen (und nicht nur die scenischen) zeigen, in dieser Zeit ihren Anfang nimmt.

Die vierte Periode ist die der Erstarrung. Nicht nur die einzelnen Typen werden immer konstanter und lebloser, sondern auch jene feste Verbindung bestimmter Musennamen mit bestimmten Funktionen, die sich bis dahin nicht Bahn zu brechen vermochte, tritt als letztes Faktum der grossen Entwicklung nun endlich ein.

Druck von G. Bernstein in Berlin.

## Verzeichnis der Figuren.

